Mus. th.
2776-1

Reißmañ

<36631593210018

<36631593210018

Bayer. Staatsbibliothek

2776.

Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

verfasst

von

August Reissmann.

Erster Band:

Die Elementarformen.

I. Guttentag in Berlin

1866.

88 = F.

Im Verlage von I. Guttentag sind ferner erschienen:

Robert Schumann.

Sein Leben und seine Werke,

dargestellt

von

A. Reissmann.

Gr. 8. Elegant geh. 1⅓ Thlr., elegant gebunden 1⅔ Thlr.

Von Bach bis Wagner.

Zur Geschichte der Musik

von

A. Reissmann.

Gr. 8. Geh. Preis 27 Sgr.

Von demselben Verfasser sind früher erschienen:

Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung. (Cassel, O. Bertram.) Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Allgemeine Musikgeschichte. 3 Bände (Leipzig, Fues Verlag). Preis 11 Thlr.

Allgemeine Musik-Lehre. (Berlin, F. Schneider.) Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Briefe über Musik

an eine Freundin.

Von

Louis Ehlert.

8. Geheftet. Preis 27 Sgr.

Zur Tonkunst.

Abhandlungen

von

Ernst Otto Lindner.

Inhalt: I. Die Entstehung der Oper. — II. Ritter Victorio Loreto. — III. Gay's Bettleroper. — IV. Biedermann und Bach. — V. Johann Sebastian Bach's Werke. — VI. Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang: Nachträge zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper.

Gr. 8. VII. 378 Seiten mit Noten-Beilage. Preis 1 Thlr. 28 Sgr.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

verfasst

von

August Reissmann.

Erster Band:

Die Elementarformen.

I. Guttentag in Berlin.

1866.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der Herausgabe in einer fremden Sprache hat sich der Verfasser vorbehalten.

Vorwort.

Die Lehre von der musikalischen Komposition ist in den letzten Jahrzehnten unstreitig etwas in Misscredit gerathen. Wenn die Ansicht: dass keine Lehre das fehlende Genie zu ersetzen vermag, und dass der wahre Genius zu seiner herrlichen Entfaltung keiner besondern Unterweisung bedarf, überall und zu allen Zeiten eine grosse Anzahl Anhänger gefunden hat, so scheint sie durch die Ereignisse der letzten Jahrzehnte geradezu factisch bestättigt zu sein. Neben einer Reihe berühmter und zum Theil vortrefflicher Lehrbücher der musikalischen Komposition sind sogenannte Kunstwerke angestaunt und mit enthusiastischem Beifall begrüsst worden, die all' und jeder Lehre sich entziehen, allen bisher mit grossem Scharfsinn entwickelten Systemen und Theorien offenbar Hohn sprechen; während andere, nach echt künstlerischen Prinzipien geschaffene Kunstwerke kühl aufgenommen, selbst mit giftigem Spott übergossen wurden. Wenn in früheren Jahrhunderten auch Theorie und Praxis, die Lehre und der schaffende Genius häufig in Conflict geriethen, so vollständig fremd haben beide einander nie gegenüber gestanden, als in unseren Tagen. Ich habe an anderem Orte nachzuweisen versucht, wie die Theorie eines Franco von Cöln, Tinctoris, de Muris, Zarlino, Glarean bis auf Praetorius Marpurg und Mattheson das neue Kunstwerk fördern, wie Zarlino, Rameau, Scheibe oder Ph. E. Bach u. A. namentlich auch die Musikpraxis theoretisch begründen halfen; wie wir selbst in Joseph Haydn noch den Einfluss

von Fux's: „*Gradus ad Parnassum*" oder in Beethoven die Generalbasslehre von Albrechtsberger wirksam zu erkennen vermögen; und dass die Theorien Kirnberger's oder Türk's auf ihre Zeitgenossen einwirkten, ist unverkennbar, während es schon schwieriger sein dürfte, an den Werken von C. M. von Weber oder Meyerbeer die Theorie des Abt Vogler zu studieren.

Noch weniger aber sehen wir irgend welchen nennenswerthen Einfluss, den die, in ihrer Art vortrefflichen Lehrbücher von Andrée Weber, Marx oder Lobe auf die Werke der Zeitgenossen gewannen, so dass in der That es scheint, als könne unsere Zeit die Unterweisung entbehren. Aber es scheint dies nur so. Gerade die Production unserer Tage ist recht geeignet, die Nothwendigkeit einer gründlichen Unterweisung zu bezeugen. Sie wäre wol nimmer so plan- und ziellos, wenn ihr nicht die Zucht und Disciplin der Schule mangelte.

Die Ansicht, dass das Genie der Unterweisung entbehren könne, beruht auf der vollständigsten Unkenntniss des innersten Organismus des Darstellungsmaterials, wie seines Verhältnisses zum Inhalt. Schon der Ausdruck an sich erfordert die vollständigste Beherrschung desjenigen Materials, welches man zum Ausdrucksmittel wählen will. Wer den Organismus einer Sprache gar nicht oder nur mangelhaft kennt, wird sich, und wäre er der genialste Mensch, entweder gar nicht oder doch nur mangelhaft offenbaren können. Auch das grösste Sprachgenie wird mit den sämmtlichen Vocabeln einer Sprache sich durch sie nicht verständlich zu machen vermögen, so lange ihm der Organismus verschlossen bleibt. Das gilt auch vollständig vom schaffenden Künstler. Auch ihn wird nur die vollständigste Erkenntniss der eigensten Natur seines Darstellungsmaterials befähigen sich durch dasselbe zu offenbaren.

Zudem soll der Künstler sein Ideal nicht nur kund thun; er soll es nicht nur darlegen, sondern er soll es uns plastisch gestalten, er soll es in künstlerischen Formen darstellen. Wie will er das, wenn er nicht mit der innersten Natur des Materials, mit dem er

formen und bilden soll, vollständig vertraut ist; wenn er die Gesetze nicht kennt, unter denen es sich zusammenfügt.

Diese Kenntniss und Einsicht soll und muss ihm die Kompositionslehre vermitteln. Sie soll ihm die ganze Reihe von Experimenten ersparen, welche die Meister und Theoretiker vergangener Jahrhunderte angestellt haben, um die innerste Natur ihres Materials zu ergründen; sie soll ihn vor den Irrwegen bewahren, welche auch das Genie geht, in dem Wahn: die rechte Kunstgestaltung zu finden.

Hiermit haben wir die Aufgabe der Kompositionslehre in wenig Worten zusammengefasst und zugleich auch den Grund angedeutet, weshalb sie in unserer Zeit bisher wenig Einfluss auf das specielle Kunstwerk gewann.

Gestehen wir uns zunächst nur noch, dass wol kaum eine andere Zeit so blasiert war: nur geniale Kunstwerke zu verlangen, wie die unsere. Diese lassen sich allerdings nicht mit Bewusstsein und Vorsatz schaffen, wol aber vollendete, und nur sie zu schaffen ist Aufgabe des Künstlers. Er kann nichts weiter thun als dem, was er innerlich angeschaut hat, die vollendetste, vollkommen künstlerische Form zu geben. Ob diese dann wirkliche Kundgebung des Genius ist, liegt nicht in seiner Entscheidung; am Wenigsten im Moment des Schaffens. Zudem ist wol kaum ein anderer Begriff weniger fest zu bestimmen, als der Begriff: „genial".

Wir wissen wol, dass der Genius sich neu schaffend erweist, aber deshalb darf man nicht auch schon alles, was neu erscheint, genial nennen. Denn auch die, aus Ungeschick oder mangelnder Erkenntniss erfolgende schülerhafte Abweichung von den untersten Gesetzen der Kunstgestaltung ist oft neu — doch meist nichts weniger als genial. Der Genius hält fest an den unverletzlichen Naturgesetzen; er überspringt und negiert sie nicht, sondern fasst sie nur tiefer, und das nur gilt uns als genial, was innerhalb dieser natürlichen Schranken noch neu und eigenthümlich ist. Die grosse Masse

hält dagegen meist für genial, wodurch sie aufgeregt und in Erstaunen versetzt wird. Eitles Spiel mit Klangeffecten und die Ungeheuerlichkeiten einer verwilderten Phantasie oder des intentionenreichen Ungeschicks gelten dann als Kundgebungen des Genius. So würden wir jenen Mangel eines Zusammenhanges zwischen Unterweisung und praktischer Ausführung schon hieraus allein gerechtfertigt finden, wenn nicht die Kompositionslehre selbst auch einen Theil der Schuld trüge.

Diese hat ihre Theorie bisher zu einseitig aus bestimmten Kunstwerken abstrahiert und nach ihrem Muster gewisse Maasse entworfen, mit deren Hülfe sie auch das neue Kunstwerk construieren und messen wollte; sie hat aus der einseitigen Betrachtung des einen oder des andern Kunstwerks gewisse Rezepte gezogen, nach welchen sie das Kunstwerk überhaupt erzeugt wissen wollte. In diesem Verfahren aber musste sie nothwendig in Conflicte tiefgreifendster Art nicht nur mit dem Genius, sondern mit jeder nur einigermaassen schärfer ausgeprägten Individualität kommen, weil auch diese sich nicht nach der Elle messen lässt. Das Kunstwerk ist kein nachzurechnendes mathematisches Exempel.

Die Kunstlehre hat, wie bereits oben angedeutet wurde, keine andere Aufgabe, als:

> dem Kunstjünger die Erkenntniss der innersten Natur des Materials, in dem er formen und bilden will, zu erschliessen; sie hat ihm die Gesetze darzulegen, nach denen es sich zu künstlerischen Formen zusammenfügt, will nicht als todte Regeln und Formeln, die, aus dem einzelnen Kunstwerk abstrahiert, nur den Schematismus erfassen, nicht den Organismus, sondern als die, das ganze künstlerische Schaffen leitenden Prinzipien, wie sie sich zunächst aus dem Darstellungsmaterial selber ergeben und dann am Kunstwerk ihre specielle Anwendung finden. Die Kunstlehre kann nicht eigentlich unterweisen im Schaffen, sondern nur im Formen; dies aber ist die nothwendige, unerlässliche Vorbedingung für jenes.

Hiermit ist zugleich der Plan des vorliegenden Lehrbuchs festgestellt.

Ich sehe zunächst ab von einem eigentlich treibenden Inhalt, und verfolge nur die formelle Gestaltung des musikalischen Kunstwerks, wie sie durch die Eigenthümlichkeit des Darstellungsmaterials bedingt erscheint. An die unterste, dem ganzen Formationsprozess zu Grunde liegende Gestaltung, die diatonische Tonleiter anknüpfend, versuche ich darzulegen, wie Melodie und Rhythmus sich künstlerisch schaffend erweisen und hier schon die Formen des Liedes, des Marsches und Tanzes in ihren äussersten unwandelbaren Grundrissen erstehen, und daran knüpft sich ganz naturgemäss die Lehre von den Formen des künstlichen Contrapunkts, so weit sie sich aus der melodischen Entfaltung des Materials ergeben. Die Verfolgung des harmonischen Formationsprozesses liefert dann neue Mittel, jene typischen Formen zu erweitern, reicher auszustatten und umzugestalten, und giebt zugleich die weitere Anleitung: die volle Erkenntniss auch jener andern beiden Mächte: Melodie und Rhythmus in ihrer gegenseitigen Einwirkung auf die Harmonik zu vermitteln.

Dies ist die Aufgabe und das Ziel des ersten Bandes vorliegenden Werkes.

Der zweite Band versucht dann nachzuweisen, wie der specielle Inhalt sich diesen ganzen, natürlichen Gestaltungsprozess dienstbar macht, um in klingenden Tonformen äusserlich fassbar Gestalt zu gewinnen. Er behandelt die Vocalformen: Lied, Chor, Hymne und Motette, Arie und Ensemble; die Instrumentalformen: Tanz, Rondeau, Ouvertüre, Sonate und Symphonie; und die dramatischen Formen: Cantate, Oratorium und Oper, und hierbei erst kommt auch das bereits vorhandene Kunstwerk in Betracht. Hier erst wird der Nachweis zu führen versucht, wie die besondere Individualität des schaffenden Genius nach abweichender Gestaltung ringt, um entsprechenden Ausdruck zu gewinnen; aber nicht, indem er sich von jenen natürlichen Gesetzen loslöst, sondern nur, indem er sie tiefer erfasst, als seine Vor-

gänger. Auf dieser Stufe erst sollen uns Vorbilder anleiten, jene Gesetze unserer Individualität dienstbar zu machen. Jetzt erst wird das Studium der Werke unserer grossen Meister von Palestrina bis auf Schumann wirklich Nutzen bringend und fördernd werden, und es wird sich uns die Ueberzeugung aufdringen, dass die Kunst nicht an eine Zeit oder an einen Namen gebunden, dass nicht der eine Künstler oder die eine Zeit gesetzgebend für die Gestaltung des Kunstwerks geworden ist, sondern dass in allen monumentalen Kunstwerken aller Jahrhunderte derselbe Organismus lebt und dass er nicht aus einzelnen, sondern aus der Gesammtsumme aller zu abstrahieren ist.

Der dritte Band beschäftigt sich dann mit dem letzten Element, welches das musikalische Kunstwerk erst einer Gesammtheit zugänglich macht, mit dem Klange: er giebt eine möglichst eingehende Instrumentationslehre. In diesem ganzen Plane ist es geboten, dass nicht eigentlich Regeln für die Construction des Kunstwerks aufgestellt, sondern die ewigen Gesetze ergründet werden, nach denen es sich formt. Nur so wurde ferner das Herbeiziehen der Akustik als Hülfswissenschaft nothwendig. Ich konnte mich hierbei auf die Resultate der, neuerdings von H. Helmholtz unternommenen Untersuchungen, als unumstösslich stützen.

Die Erläuterung der Grundbegriffe konnte ich natürlich hier ganz umgehen, auf meine „Allgemeine Musiklehre" verweisend, die alles hierauf Bezügliche möglichst eingehend behandelt.

Nach dieser Darlegung und Begründung des Plans vorliegenden Lehrbuches wird sich auch die Aufgabe des Schülers leicht erkennen lassen.

Als Hauptforderung gilt für ihn, dass er Alles, was hier nur theoretisch erörtert werden kann, praktisch nach allen Richtungen und treu der Anleitung gemäss durcharbeitet. Seinem innern Ohr nicht weniger, wie seinem äussern, müssen alle Mittel der musikalischen Darstellung in ihrer Wirkung erkennbar und geläufig werden, und seinem aesthetischen Sinn muss sich die ganze Bedeutung aller formeller Gestaltung erschliessen. Daher ist es unerlässliche Forderung, dass er

jede neue Gestaltung, so bald er sie gewonnen, in lebendiger Ausführung mit seinem innern, wie mit dem äussern Ohr prüft. Die eigentlich schaffende Thätigkeit erfolgt natürlich ohne jede Hülfe eines Instruments. Wer sich gewöhnt am Pianoforte zu erfinden und auszuarbeiten, wird nie zur Beherrschung des gesammten musikalischen Darstellungsmaterials gelangen und wol auch nie zu eigentlicher Erfindung. Das, was am Pianoforte oder mit Hülfe eines andern Instruments erfunden wird, sind in der Regel Phrasen und Figuren, die bereits in den Fingern lagen, seltener in der Phantasie entstanden sind. Wer sich einleben will in den gesammten Organismus der Musikgestaltung, muss zunächst mit den abstracten Tonfiguren operieren lernen und dann erst ihre Wirkung als Klangfiguren versuchen und erproben, ob diese dem Bilde der Phantasie entspricht.

Alles, was durch jene Operationen mit den blossen Tonfiguren entstanden ist, was die schaffende Phantasie und der combinierende Verstand hervorgebracht und als entsprechend anerkannt haben, muss dann dem gewissenhaft prüfenden Ohr vorgeführt werden. Hierzu werden natürlich, namentlich auf der ersten Stufe, die Singstimmen sich am geeignetsten erweisen, weshalb ich am andern Orte*) die Verbindung des Gesanges mit dem Unterricht in der Komposition als besonders zweckentsprechend empfahl.

Andere Anforderungen in Bezug auf anderweitige Bildungsmittel konnte ich gleichfalls schon dort anführen; es genügt darauf hinzuweisen.

So bleibt nur noch zu erwähnen, dass der Lehrgang Treue und Hingebung vom Schüler fordert, damit er auch die, anscheinend trocknen Uebungen nicht verabsäumt. Ich bin nach Kräften bemüht gewesen, alles was sich nur als papierne Spielerei erwies oder nur als Bereicherung der Nomenclatur, und wodurch eben nur Zeitverschwendung, nicht selten auch offenbare Begriffsverwirrung herbeigeführt wird, auszuscheiden und nur Uebungen zu geben und zu fordern, die unab-

*) Allgemeine Musiklehre, pag. 282.

lässig jenes Endziel: die unumschränkte Herrschaft über das gesammte Darstellungsmaterial dem Schüler zu gewähren, verfolgen.

Ganz besonders aber möge er dann nach Anleitung des zweiten Theils die vollste Erkenntniss der Kunstwerke aller Jahrhunderte sich aneignen, und wenn so die Kunstlehre ihn auch nicht fähig macht, ein geniales Kunstwerk zu schaffen, denn den fehlenden Genius vermag sie allerdings nicht zu ersetzen, so wird sie ihn doch anleiten, das formell vollendete zu bilden und es als solches zu erkennen; beides aber sind immerhin künstlerische Thaten. Dem Genius aber wird sie seine Entfaltung erleichtern, indem sie ihn vor Abwegen bewahrt und ihn früh jene Herrschaft gewinnen lässt, welche für die Schöpfung monumentaler Kunstwerke Grundbedingung wird.

Berlin, im October 1865.

Der Verfasser.

Inhalt.

Band I. Die Elementarformen.

Erstes Buch.

Melodisch-rhythmische Gestaltung.

Erstes Kapitel: Die einstimmige Komposition.
Zweites Kapitel: Der zweistimmige Satz.
Drittes Kapitel: Der zweistimmige künstliche Contrapunkt.

Zweites Buch.

Die Harmonik.

Erstes Kapitel: Die Lehre von den Accorden.
Zweites Kapitel: Der dreistimmige Satz.
Drittes Kapitel: Der dreistimmige künstliche Contrapunkt.
Viertes Kapitel: Der vierstimmige Satz.
Fünftes Kapitel: Der vierstimmige künstliche Contrapunkt.
Sechstes Kapitel: Der fünf- und mehrstimmige Satz.

Band II. Die angewandte Formenlehre.

Erstes Buch.

Die Vocalformen.

Erstes Kapitel: Das Lied und der Choral.
Zweites Kapitel: Hymnus und Motette.
Drittes Kapitel: Arie, Scene und Ensemble.
Viertes Kapitel: Die Nachahmungsformen.

Zweites Buch.

Die Instrumentalformen.

Erstes Kapitel: Die Tanzformen.
Zweites Kapitel: Das Rondeau.
Drittes Kapitel: Die Ouverture.
Viertes Kapitel: Die Sonate und Symfonie.

Drittes Buch.

Die dramatischen Formen.

Erstes Kapitel: Die Cantate.
Zweites Kapitel: Das Oratorium.
Drittes Kapitel: Die Oper.

Band III. Instrumentationslehre.

Register.

Seite

Accord 137
— vermittelnder 198
à due 79
à tre 79
Aeolische Tonart 293. 307
Akustik 41
Andrée 345
Alt 262
Alt-Schlüssel 91
Anticipation 222
Antwort 98
Auflösung 47. 154
Ausweichung 30. 192
Authentisch 295

Bach Joh. Seb. 95. 100. 239. 273. 290
317. 336. 342. 367. 370. 372
Bass 262
— continuo 235
— ostinato 372
Bodenschatz 305
Bononcini 343

Caesur 36
Canon 27. 241. 244. 257
— cancrizans (krebsgängiger) . . . 345
— ennematico (Räthselcanon) . . . 345
— endlicher 80
— mehrstimmiger 371
— per augmentationem (in der Vergrösserung) 344

Seite

Canon, per diminutionem (in der Verkleinerung) 345
— per motum contrarium (in der Gegenbewegung) 329
— per tonos (Zirkelcanon) 345
— unendlicher 80
Canone aperto (in partito) 79
— chiuso (clausus, in corpo) 79
Cantus firmus 41
Cherubini 113
Chor 323. 361. 363. 369
Choral 219. 236. 306
— figurierter 287
Chorlied 323
Clementi 97
Coda 80
Comes 98
Conseguente 78
Consonanz 41
— unvollkommene 42
— vollkommene 42
Contrapunkt 41
— der Decime (Terz) 60
— der Duodecime (Quint) 68
— der Octave 53
— dreifacher 249
— gemischter 50
— künstlicher 40. 234. 325
— künstlicher mehrstimmiger . . . 370
— vierfacher 330
— polymorphischer 251

	Seite
Contrapunctus aequalis	44
— inaequalis	44
Contrasubjekt	120
Dehn	343
Discantschlüssel	91
Dissonanz	41. 45
Dominant	5. 12. 19
Dominantaccord	153
Dominantbewegung	9. 30
Dominantgebiet	19. 30
Dominantwirkung	32
Doppelcanon	327
Doppelchor	369
Doppelfuge	133. 337
Dorische Tonart	293. 304
Dreiklang	137
— grosser	137
— kleiner	137
— übermässiger	138. 179
— verminderter	138. 179
Durchführung	98
Durchgang	45
— chromatischer	243
— diatonischer	210
Durdreiklang	138
Durtonleiter	3
Dux	98
Eccard, Joh.	361. 363
Einklang	25. 42
Engführung	126
Enharmonisch	200
Exposition	272
Falsche Fortschreitungen	18. 25
Führer	98
Fuga perpetua	77
Fugato	285
Fuge	97. 261. 331
— fünfstimmig	370
Fughette	285
Fux	325
Gabrieli, Joh.	361. 366
Gang	11

	Seite
Ganzschluss	30. 32. 170. 193. 210
— unvollkommener	34
Gefährte	98. 105
Gegenbewegung	42
Gegenharmonie	120
Gegensatz	98. 120
Grell, E.	369
Guida	78
Haendel, G. Fr.	364. 366
Halbschluss	30. 32. 120. 170
Halteton	225
Hammerschmidt	363
Harmonie (zerstreute, weite)	140
Harmonik	135
Hauff, J. C.	354
Hauptmann, M.	337
Hülfston	57. 222
Hymnus	305
Hypo	290
Intervall	15
Inventionen	95
Jonische Tonart	293. 309
Josquin des Prés	373
Kirchenschluss	302
Kirchentonarten	292
Kirnberger	373
Kreisfuge	77
Labyrinth (musikalisches)	348
Lagen des Accords	140
— enge	140
— weite	140
Lassus, Orlandus	361. 362
Lied	31. 37
Lydische Tonart	293. 311
Marpurg, Fr.	74. 337
Marsch	31
Marx	337
Mattheson, Jul.	83
Melodik	7. 13
Mendelssohn	337. 369
Messe (canonische)	328

	Seite
Metrum	6
Mixolydische Tonart	301
Modulation	34. 166. 192
Modulationsordnung	163
Molldreiklang	138
Molltonart	158
Molltonleiter	21. 39
Mollthemen	116
Motiv, harmonisches	368. 369
Motus contrarius	42
— obliquus	42
— rectus	42
Muffat, G.	264
Nachahmungsformen	77
— freie	95
Nachsatz	11. 14. 32
None	64. 70. 216. 352
Nonenaccord	180
— grosser	181
— kleiner	181
Notierung des Canons	80. 91
Octave	42
Octavenfolgen	25
— verdeckte	147
Orgelpunkt	131. 216. 225. 355
Palestrina	328. 363
Paralleltonarten	162
Periode	11
Pes	373
Phrygische Tonart	296
Plagalisch	295
Proposta	78
Quadrupelfuge	337
Quarte	15. 17. 42
Quartenzirkel	12
Quartsextaccord	142
Querstand	25. 164
Quinte	15. 63
Quintenfolgen	18. 25
— verdeckte	147
Quintenfuge	106
Quintintervall	18

	Seite
Quintenzirkel	12
Quintlage	140
Quintsextaccord	155
Rameau	245
Reim	38
Repercussio	98
Retardation	50. 90
Rhythmus	31. 32. 119
Risposta	78
Satz	11
— dreistimmiger	205
— vierstimmiger	291
— fünf- und mehrstimmiger	349
Scheibe	73
Schumann	337
Secunde	48
Secundaccord	156
Seitenbewegung	42
Senfl, L.	372
Septime	48. 64
Septimenaccord	184
— kleiner	184
— verminderter	184
Sequenz	73
Sexte	15
Sextaccord	141
Sextintervall	19
Sopran	262
Stölzel	328. 373
Syncope	49
Tanz	31. 34
Tenor	262
Terzdecimenaccord	204. 353. 358
Terzfortschreitung	15
Terzintervall	15
Terzlage	140
Terzquartaccord	156
Thema	97
Tonart	139
Tonfolge, melodische	13
— stufenweis	13
— sprungweis	13
Tonika	5

	Seite
Tonleiter, chromatische	3
— diatonische	3
Tritonus	17. 20. 42. 48
Trugfortschreitung	191
Trugschluss	191
Uebergang	34. 192
Umkehrung	54. 141
Undecimenaccord	204. 353
Unisono	29
Unterdominant	5. 19
Verdoppelung der Intervalle	349
— der Stimmen	361
Vergrösserung	268
Verkleinerung	268
Verkehrung	268
Volkslied	27. 51. 229. 322

	Seite
Vorausnahme	222
Vordersatz	11. 14. 32
Vorhalt	49. 214. 222
Vox antecedens	78
Vox consequens	78
Vox continua	372
Walzer	36
Walzerrhythmus	36
Wechselchöre	367
Wechselnote	46
Wiederschlag	98
Willaert	361
Zirkelgesang	77
Zweistimmigkeit	26
Zwischensatz	98. 125. 127

Erstes Buch.

Die melodisch-rhythmische Gestaltung.

Erstes Kapitel.

Die einstimmige Komposition.

Das musikalische Darstellungsmaterial erscheint uns zunächst in einer Reihe stufenweis aufeinander folgender Töne:

1. 

Diese Tonleiter, die *diatonische Tonleiter* genannt, zeigt zugleich das Hauptprinzip der musikalischen Gestaltung. Wie die künstlerische Form überhaupt, so erfordern auch die verschiedenen Musikformen, dass die einzelnen Glieder derselben nicht nur ebenmässig herausgebildet, sondern zugleich aufeinander bezogen werden. Denn nur aus der Gegenwirkung der einzelnen Theile aufeinander entsteht die schöne, die künstlerische Form. Dies Grundprinzip finden wir schon in der diatonischen Tonleiter gestaltend wirksam. Sie bewegt sich in Ganz- und Halbtönen und ordnet diese so, dass sie selbst in zwei gleichmässig gebildeten Hälften sich darstellt:

2. 

Die chromatische Tonleiter zeigt zwar dasselbe Grundprinzip, doch schon nicht mehr in seiner Unmittelbarkeit:

3. 

Das eigentlich Abschliessende der Gestaltung der diatonischen Tonleiter bildet der *Halbton*, und indem ihn die

chromatische Tonleiter zwischen jeden Ganzton verlegt, wird sie selbst in kleinere Glieder zerlegt

c—cis—d; d—dis—e; e—f;

die aber nicht eigentlich gegenwirkend sich verhalten. Jene Gipfel- und Ruhepunkte der diatonischen Tonleiter, welche durch die beiden Halbstufen energisch bezeichnet werden, erscheinen verwischt und werden nach jedem Ton der diatonischen Tonleiter verlegt; nach *d*, nach *e*, nach *f* u. s. w.

Daher legen wir die diatonische Tonleiter dem künstlerischen Schaffen zu Grunde; nur sie enthält die Bedingungen für die künstlerisch formelle Gestaltung, und wir halten an jener ursprünglichen Bildung fest, auch wenn wir einen andern Ton zum Ausgangspunkt wählen. Es ist bekannt, dass Jahrhunderte hindurch die Musikpraxis eine andere war. Seit jener Zeit, als durch das Christenthum in den ersten Jahrhunderten seines Bestehens jene Tonreihe vom Grundton bis zu dessen Octave als Grundlage für den Kirchengesang festgestellt wurde, bis zum siegreichen Hervorbrechen des Volksgesanges im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert blieb jene Tonreihe, und nicht das in ihr waltende Prinzip die Grundlage des tonkünstlerischen Schaffens. Wol erfolgte die Bildung anderer Tonleitern von andern Tonstufen aus, aber immer streng innerhalb jener ursprünglichen Tonreihe, so dass jede neue Tonleiter abweichend von den übrigen construiert erscheint, indem der Sitz der Halbstufen bei jeder verschieden ist. Wir werden bei der speciellen Behandlung dieser eigenthümlichen Erscheinung, bei der Betrachtung der Kirchentonarten zugleich den Beweis liefern, dass eine eigentliche ebenmässig gegliederte Gestaltung in unserm Sinne innerhalb jenes Systems nicht recht möglich ist; weshalb sie auch jene Zeit nicht sonderlich förderte, sondern ihre Hauptthätigkeit auf die Formen des einfachen und doppelten Contrapunkts, auf die harmonische Ausgestaltung des Systems gerichtet hielt.

Die moderne Musikpraxis hat in dem Bestreben: künstlerisch schön zu formen und zu bilden jene diatonische Tonleiter nicht nur in ihrer Tonreihe, sondern nach ihrem

Prinzip zur Grundlage ihres Bildens gemacht. Wir müssen, als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt, voraussetzen, dass die mit *g*, *d* oder einem andern Ton beginnende diatonische Tonleiter jener ursprünglichen *C*-durtonleiter ganz gleich gebildet wird; dass das *f* in *fis*, *c* in *cis* u. s. w. verwandelt wird, um dieselben Intervallenverhältnisse, wie in jener *C*-Tonleiter zu gewinnen.

Wir werden unsere Untersuchungen daher zunächst an diese Normaltonleiter anschliessen und müssen dem Schüler überlassen, diese dann in speciellen Uebungen auch an den andern Tonleitern zu untersuchen, um die Resultate sich vollständig zu eigen zu machen.

Die Hauptangelpunkte jener *C*-Tonleiter sind nach alle dem der Grundton *c* und dessen Octave, als Ausgangs- und Endpunkt. Nächstdem dann der Endpunkt der ersten Viertonreihe (Tetrachord) und der Ausgangspunkt der zweiten Viertonreihe (des zweiten Tetrachords). Diese Grenztöne der beiden Glieder der Tonleiter sind also ihre ganz natürlichen Angelpunkte:

4. 

Der wesentlichste ist natürlich der Grundton *c*, die Bewegung geht von ihm aus und kehrt zu ihm zurück:

g—*a*—*h*—*c*
c—*d*—*e*—*f*;

wir nennen ihn als Grundton der Tonleiter, und der aus ihr entwickelten Gestaltungen:

Tonika;

jener Ausgangspunkt des zweiten Tetrachords — *g* — heisst:

Dominant;

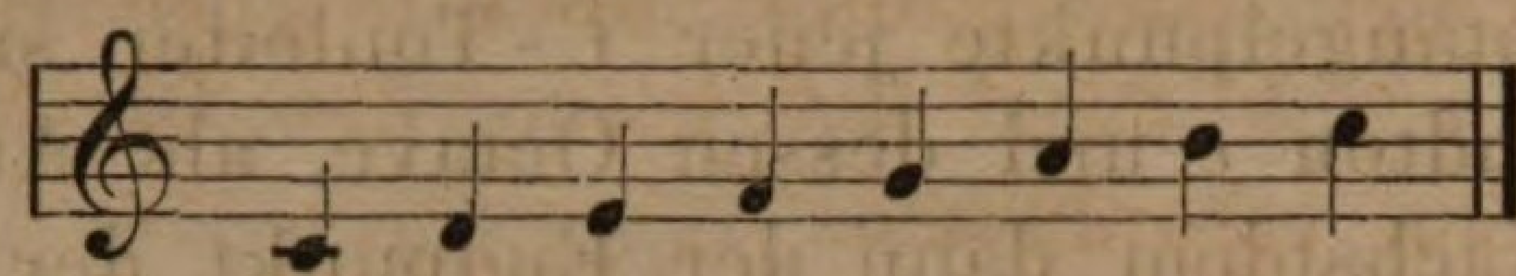
der Endpunkt des ersten Tetrachords: — *f* —

Unterdominant.

Die specielle Bedeutung dieser Angelpunkte auch für die melodische Gestaltung und für die rhythmische wird uns jetzt

schon klar werden, indem wir auf jener Grundlage der Tonleiter kleine Tonformen aufzubauen versuchen.

Die Tonleiter ist streng genommen eine solche noch nicht. Wir haben ihr bisher nur eine gewissermassen räumliche Abgrenzung und Abrundung gegeben; die künstlerische Form verlangt aber vor allem eine bestimmte zeitliche Abgrenzung, die wir bisher unberücksichtigt liessen. Wir setzten voraus, dass die einzelnen Töne nach einander erklingen, ohne dass wir ein bestimmtes Zeitmaass festsetzen. Unsere nächste Aufgabe ist: die einzelnen Töne auch zeitlich abzugrenzen und wir beginnen mit dem Einfachsten: jeder Ton erhält den Werth einer Viertelnote:

5. 

In dieser rhythmischen Anordnung der Tonleiter, wenn wir sie schon als solche bezeichnen dürfen, findet jenes melodisch gestaltende Prinzip, das von den Ausgangspunkten nach den, in ihnen schon bestimmten Endpunkten drängt, nicht nur keine weitere Unterstützung, sondern es wird eben so abgeschwächt, wie früher in der chromatischen Tonleiter. Wie dort die gleichmässige Fortschreitung in Halbtönen die Abgrenzung der Tetrachorde verwischte, so hier die unentschiedene Folge von Vierteln und wir werden gedrängt, jene melodische Gestaltung auch rhythmisch zu bewirken, durch metrische Abgrenzung. Wir wissen, dass Metrum das stetig sich wiederholende Maass ist, nach welchem die Zeitmessung geschieht. Die gleichmässige, ununterschiedene Folge von Vierteln ist ein eintheiliges Metrum, welches, wie angeführt, jenen melodischen Gestaltungsprozess nicht unterstützt. Direct aus ihm hervorgegangen ist die Abtheilung durch das viertheilige Metrum:

6. 

Hier umfasst die metrische Einheit ein Tetrachord; sie beginnt mit einem Ausgangs- und schliesst mit einem Endpunkt desselben, so dass durch das Metrum die rhythmische Darstellung der Tonleiter bewerkstelligt wird. Wir haben

dadurch eine Tonreihe gewonnen, die wir schon als Melodie bezeichnen dürfen; sie bewegt sich in rhythmischer und metrischer Ordnung innerhalb ganz bestimmter Grenzen. Eine wesentliche Unvollkommenheit dieser rhythmischen Gestaltung der Tonleiter ist, dass sie wol die Ausgangs-, nicht aber auch die Endpunkte der Tetrachorde auf rhythmisch bedeutsame Tacttheile legt; nur jene kommen auf Haupt-, diese sogar auf Nebentacttheile, was bei der Ausführung zur Folge hat, dass das ausführende Organ nicht auf dem Endpunkt des ersten Tetrachords — *f* —, sondern auf dem Anfangspunkt des zweiten — *g* — ruhen wird; nach der Octave — *c* — aber einen Ruhepunkt vermisst. Es entsteht die Nothwendigkeit, diese melodischen Ruhepunkte auch zu rhythmischen zu machen. Dies würde die Construction der Tonleiter im dreitheiligen Metrum veranlassen:

7. 

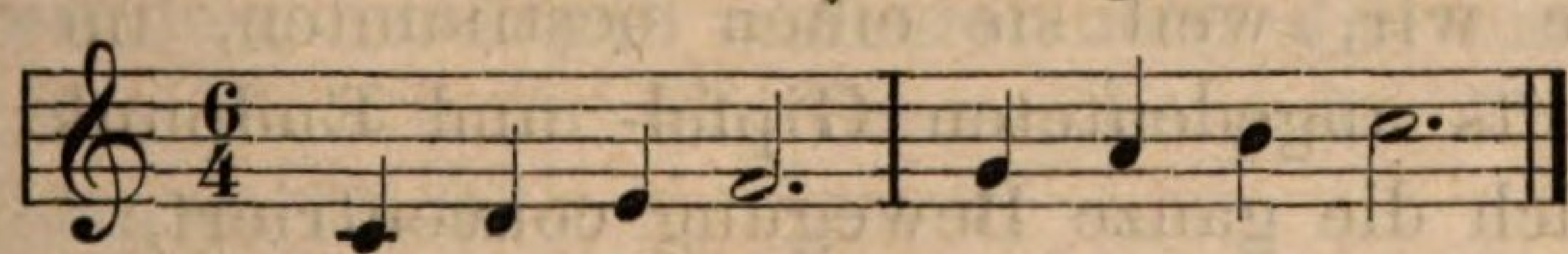
oder im zweitheiligen:

8. 

Diese letztere Darstellung würde sich auch auf das viertheilige Metrum anwenden lassen:

9. 

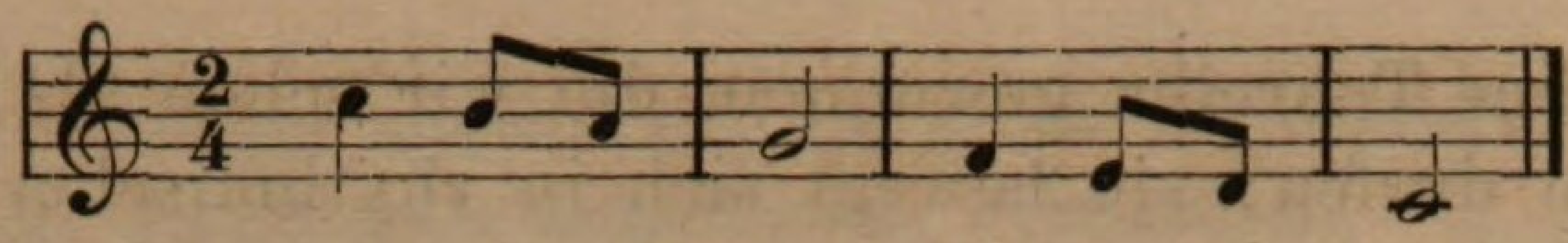
eben so wie auf das zweimal dreitheilige:

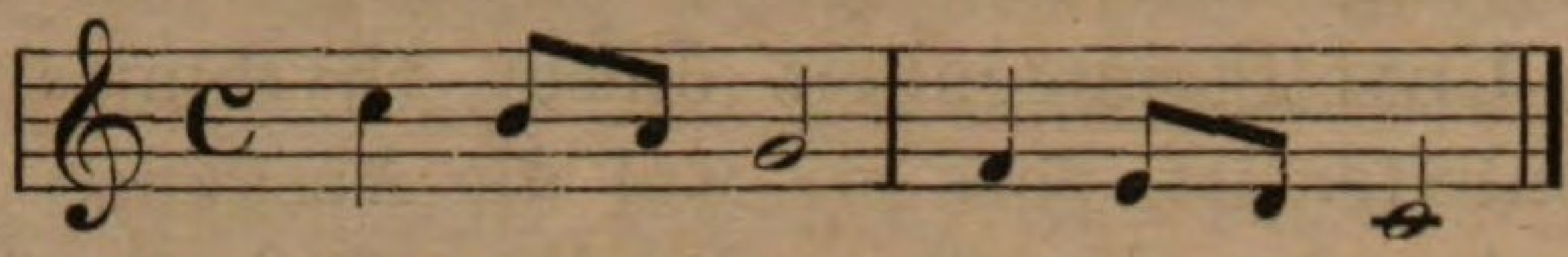
10. 

Die melodischen Schlussfälle treffen hier auf die, metrisch noch befriedigenden: gewesenen Haupttacttheile.

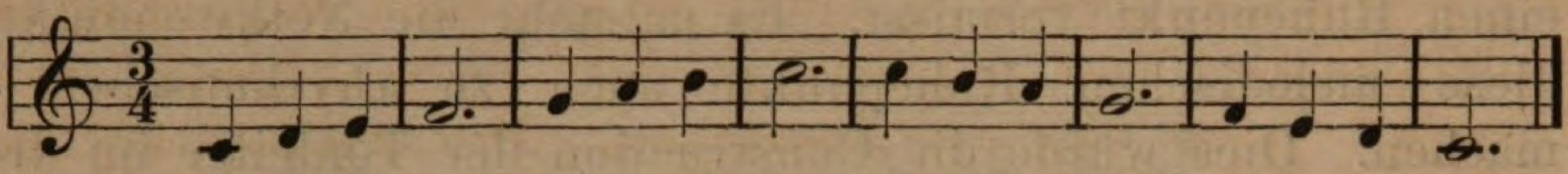
Wir haben die Tonleiter bisher nur aufsteigend betrachtet. Dem ganz gleichen Verfahren unterliegt natürlich die abwärtsgehende Tonleiter:

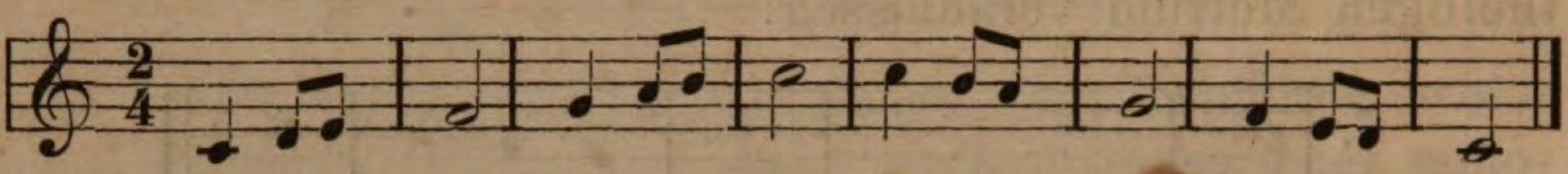
11. 

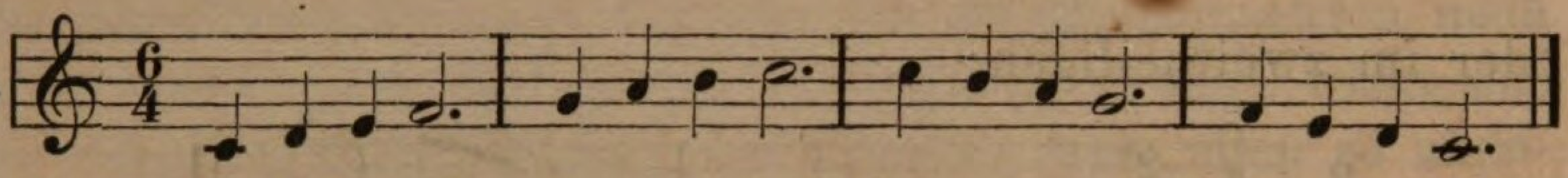
12. 

13. 

Aus der Verbindung beider erhalten wir schon ein Tonstück, in welchem, wenn auch in den weitesten Umrissen, eine Idee verkörpert scheint: die des allmäligen Erhebens aus der Ruhe und des eben so folgerichtigen Versenkens in diese zurück:

14. 

15. 

16. 

Betrachten wir die rhythmische Gliederung all dieser rhythmisch-melodischen Gebilde, so offenbart sich uns ein Uebelstand, den wir bereits dort in der chromatischen Tonleiter, wie in der eintheilig metrischen Anordnung der diatonischen Tonleiter fanden: die grosse Gleichmässigkeit der ganzen Construction. Jede Tonleiter, so wol die auf- wie die abwärts gehende, besteht aus zwei ganz gleich gebildeten Sätzen, die wir, weil sie einen bestimmten, im Ausgangspunkt bereits angedeuteten Gipfel- und Endpunkt haben, in welchem sich die ganze Bewegung concentriert,

Motive

nennen. In den einzelnen Tonleitern wird diese Gleichmässigkeit der rhythmischen Construction noch nicht ermüdend, weil hier noch der melodische Zug überwiegend ist; allein in der Verbindung beider zu einem Ganzen wird jener Rhythmus monoton und wirkt zugleich lähmend auf die Gestaltung. Wollen wir die ursprünglich melodische Fassung beibehalten,

so müssen wir von der gleichmässigen Darstellung des Metrums abgehen, etwa wie nachstehend:

17. 

Dadurch haben wir allerdings unser ursprünglich gestaltendes Prinzip der Tonleiter fast ganz verloren. Nur die Tonika ist noch als Ausgangs- und Endpunkt erkennbar — Dominant und Unterdominant haben ihre Bedeutung fast ganz eingebüsst. Innerhalb der engen Grenzen der wie oben construierten Tonleiter kann diese auch nur gering sein. Tritt der Rhythmus gestaltend hinzu, so erlangen Dominant und Unterdominant eine ungleich grössere Bedeutung als bisher. Diese ist indess hier nur anzudeuten. Die beiden Tonleitern sind nur äusserlich zu einer Periode verbunden — nur melodisch ist die zweite abwärts gehende der Gegen- oder Nachsatz zur ersten. Innerlich verbunden erscheinen beide erst, wenn die zweite Tonleiter sich auch rhythmisch als Gegensatz zur ersten erweist:

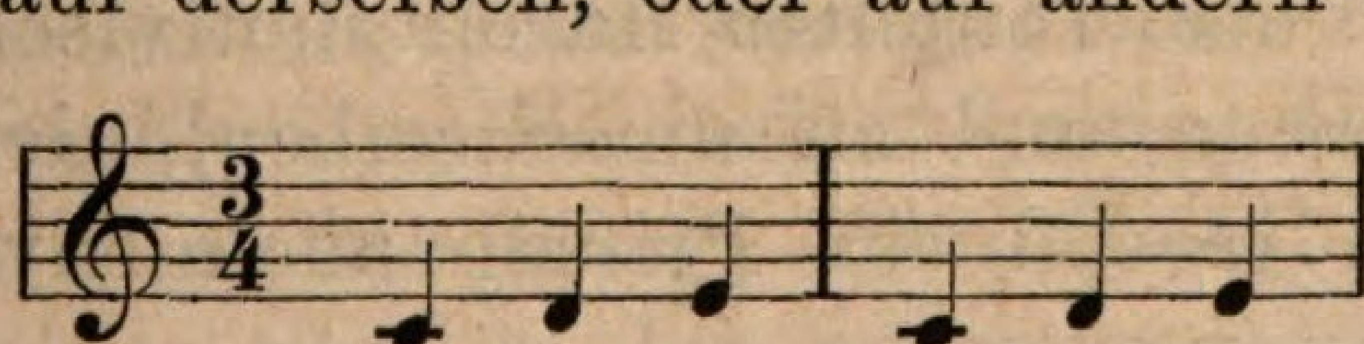
18. 

oder wenn die erste Tonleiter durch ihre Bewegung zur Dominante wirklicher Vordersatz wird:

19. 

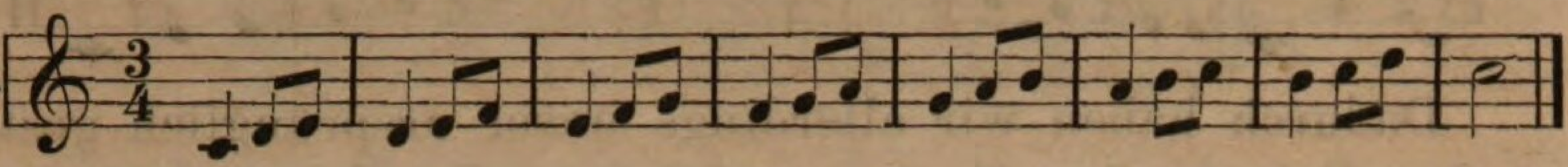
Ehe wir uns zum speciellen Nachweis dieser Dominantbewegung wenden, verfolgen wir erst noch die neuen Wege, welche uns das Motiv für die Verwendung der Tonleiter zu neuen Gebilden eröffnet.

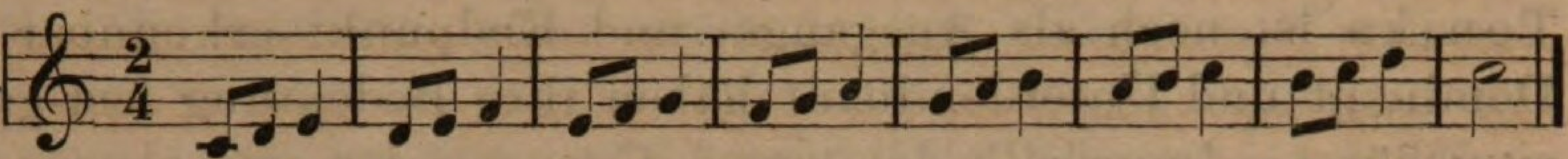
Die nächstliegende Verarbeitung eines Motivs ist seine Wiederholung auf derselben, oder auf andern Stufen:

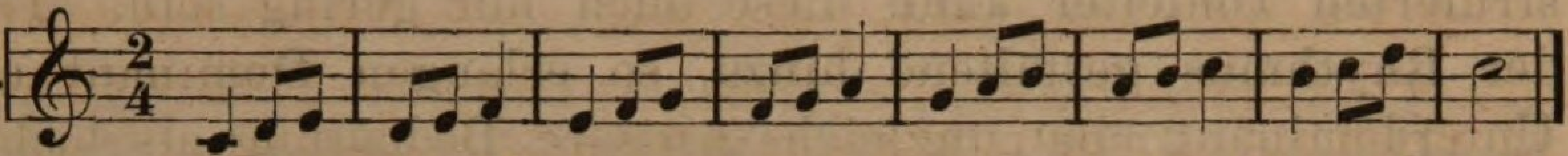
20. 

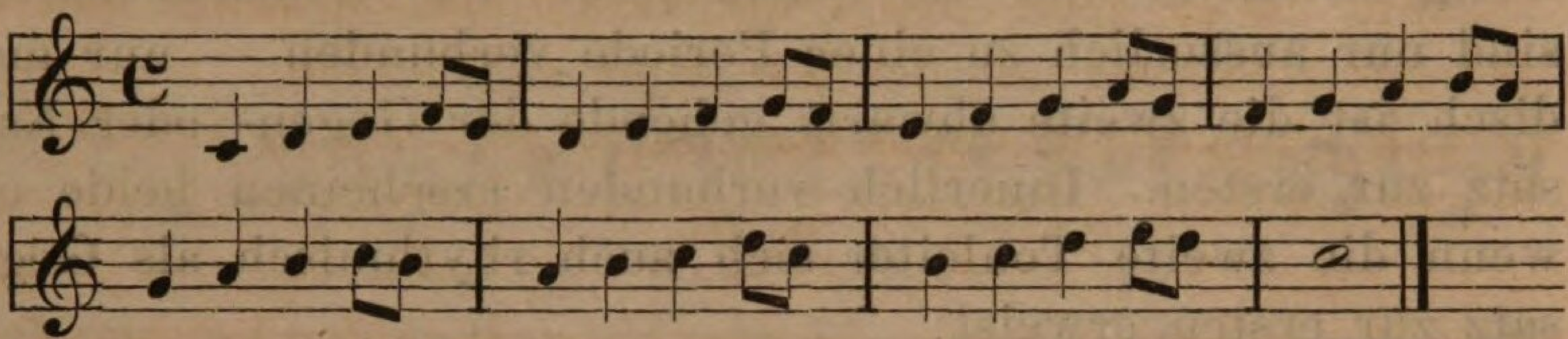
21. 

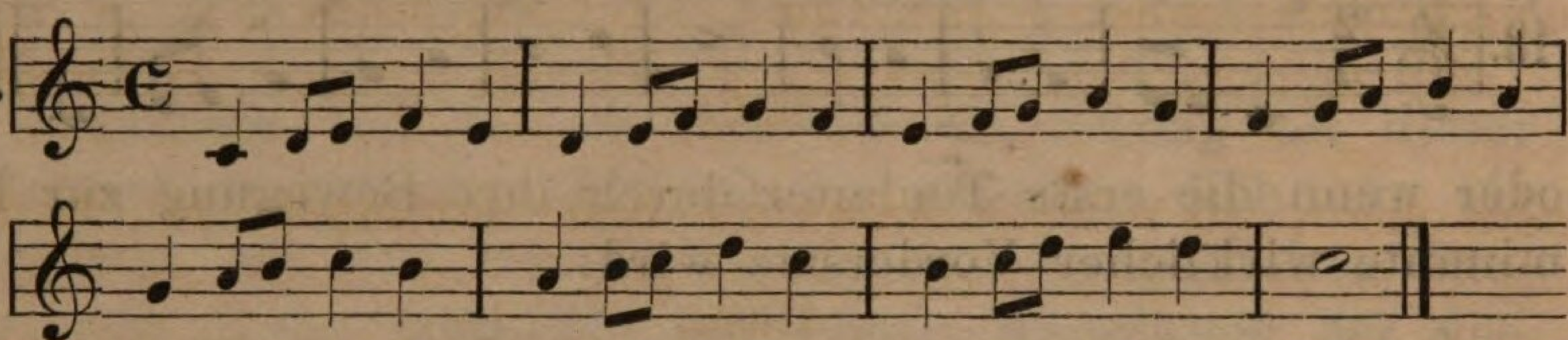
Jene (unter 20) ist natürlich wenig ergiebig und nur selten geboten, während diese (unter 21) ein unendliches Gebiet von Gestaltungen eröffnet:

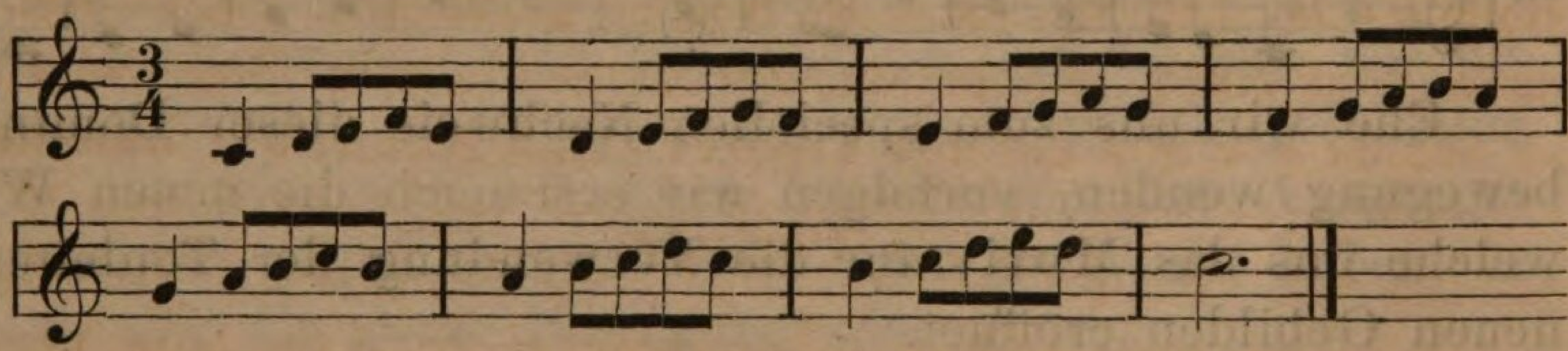
22.


23.


24.


25.


26.


27.


Die rhythmische Monotonie darf uns hier nicht beirren, wo es gilt nur die Tonleiter durch motivische Bearbeitung reicher auszustatten und zu umschreiben, nicht aber, wie in früheren Fällen irgend ein Prinzip auch rhythmisch darzustellen.

Eine weitere Behandlung des Motivs: seine Wiederholung in der Gegenbewegung (in entgegengesetzter Richtung), werden wir nur in einem Beispiel zu erläutern nöthig haben.

Jenes unter No. 22 verzeichnete Motiv würde sich in der entgegengesetzten Richtung fortgeführt, folgendermassen gestalten lassen:

28. 

Die ähnliche Bearbeitung der andern Sätze muss dem Fleisse des Schülers überlassen bleiben, wie auch vorausgesetzt werden darf, dass er diese Uebungen mit Benutzung neuer Motive auch in andern Tonarten fortsetzt.

Die weitere Behandlung des Motivs, die Vergrösserung oder Verkleinerung, die Erweiterung oder Verengung einzelner Intervalle dürfen wir hier noch übergehen.

Wir haben jetzt schon die Grundformen aller musikalischen Gestaltung aus der Tonleiter entwickelt.

Die kleinsten Gebilde nannten wir

Motiv,

deren Verarbeitung, wenn sie zum befriedigenden Schluss (hier den befriedigendsten, die Tonika) führen, einen

Satz,

oder wenn ein solcher Abschluss nicht vorhanden ist, einen

Gang

ergiebt. Reihen wir, wie in No. 17 geschehen ist, einem solchen Satz einen andern an, der dann als sein Gegensatz gilt, so erhalten wir eine, aus Vorder- und Nachsatz bestehende

Periode.

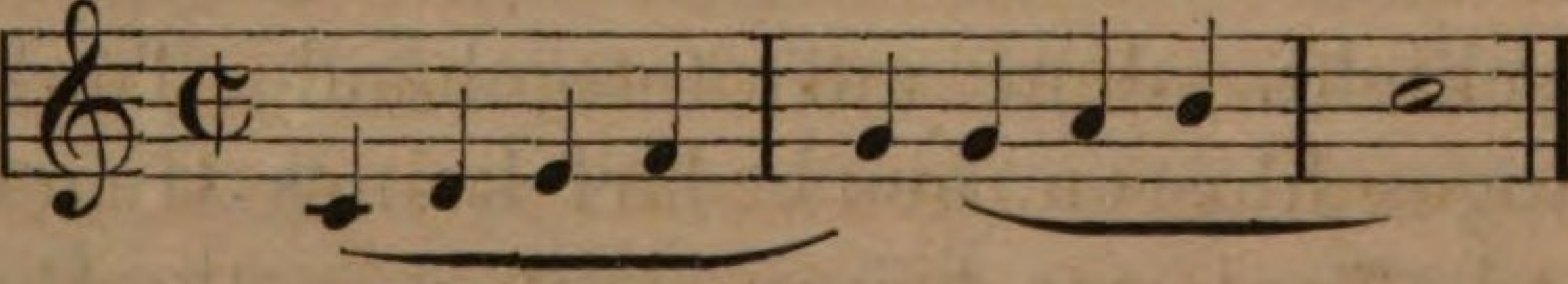
Wir konnten indess schon bemerken, dass jene Verbindung zweier Tonleitern zu einem Satze mehr äusserlich als innerlich geschieht. Jene aufwärtsgehende Tonleiter ist für sich selbst abgeschlossen, sie bedarf keines Gegensatzes. Die abwärtsgehende Tonleiter bringt dann dieselbe Bewegung von Tonika zu Tonika; nur in der entgegengesetzten Richtung, so dass beide sich nicht eigentlich gegenseitig ergänzen, nicht zu einer festgeschlossenen Einheit verbinden wollen. Dieselben Bedenken erweckt freilich auch schon die Tonleiter

in ihrer bisherigen Construction. Auch sie erscheint in zwei ganz gleichgebildeten Tetrachorden. Das erste bewegt sich von Tonika zur Unterdominant — das zweite von der Dominant zur Tonika; beide Bewegungen sind aber gleich; denn wie der Ausgangspunkt des ersten Tetrachords — *c* — zur Dominant für — *f* — wird, so — *g* — der Ausgangspunkt des zweiten Tetrachords zur Dominant für — *c* —. Diese Construction lässt demnach die Hauptstützpunkte der Tonleiter vollständig erkennen; aber nicht so klar ihre einheitliche Verbindung. Verbunden erscheinen die beiden Tetrachorde erst in ihrer Versetzung.

29. 

Diese Untersuchung lässt uns aber die Ueberzeugung gewinnen, dass eigentlich in der Dominant, die, den ganzen Bildungsprozess zum Abschluss bringende Macht liegt. Auch die Bewegung nach der Unterdominant ist eine Dominantbewegung, nur nach der entgegengesetzten Seite. Im obigen Beispiel haben wir den Anfangston des zweiten Tetrachords — *c* — nicht mehr als Tonika, sondern als Dominant von — *f* — zu betrachten, und wir wissen aus der allgemeinen Musiklehre, dass wir durch diesen fortgesetzten Prozess die sämmtlichen, im Quartenzirkel gelegenen, und aus dem entgegengesetzten Verfahren, wenn wir die Tonika als Unterdominant betrachten, die im Quintenzirkel gelegenen Tonarten erhalten.

Wenden wir diese Anschauungen auf die Tonleiter an, so müssen wir die Dominant, den Stützpunkt der ganzen Bewegung, auch zum Mittelpunkt der Tonleiter machen:

30. 

dadurch erhalten wir erst ein, in sich geschlossenes Gefüge. Die beiden Theile — Tetrachorde können wir sie kaum mehr nennen — sind nicht mehr, wie früher nur an einander gereiht, sondern in einander gefügt. Der erste erhebt sich von

Tonika zu Dominant, der zweite macht die rückgängige Bewegung von Dominant zu Tonika; beide verhalten sich also erst wie Vorder- und Nachsätz zu einander. Hiermit haben wir die eigentliche Grundbedingung der periodischen Gliederung des musikalischen Kunstwerks gewonnen. Zwar haben wir wiederum die Unterdominant aufgeben müssen, allein wir erkannten sie bereits als Dominantbewegung nach unten; sie ist also in jener indirect wenigstens enthalten.

Auf dieser Construction der Tonleiter namentlich beruht zunächst die Bildung einer natürlichen

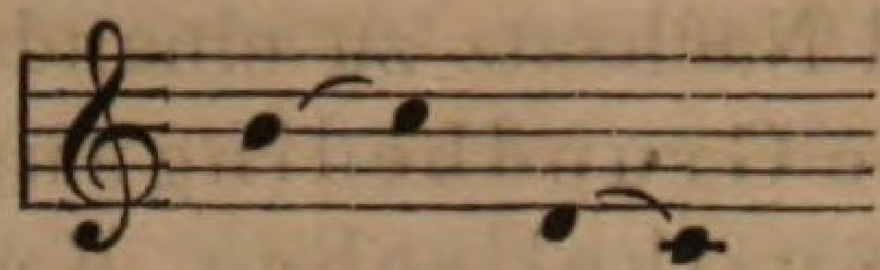
Melodie

d. h. einer stetig sich entwickelnden, ebenmässig gegliederten, innerlich und äusserlich abgerundeten Tonfolge, in welcher sich schon ein bestimmt erkennbarer Inhalt darlegt.

Die melodische Tonfolge ist stufenweis, wenn sie nach den nächstliegenden, sprungweis, wenn sie nach den entfernter liegenden Intervallen sich fortbewegt. Jede dieser Bewegungen kann wiederum auf- oder abwärts erfolgen, oder sie zeigt beides, als schweifende Bewegung, und hierin liegen zugleich neue Mittel für eine feinere Charakteristik. Die aufsteigende Tonfolge bewirkt eine Erhebung, die absteigende eine Versenkung und die schweifende einen Wechsel, ein Auf- oder Abwogen der Grundstimmung. Ruhiger dahin fliessend ist diese Bewegung, wenn sie stufenweis, unruhiger, wenn sie sprungweis erfolgt. So schliesst sich die Melodie eng an die, sie hervorrufende Stimmung; sie beschreibt gewissermassen die äussern Umrisse im Gefühlsleben. Die Darlegung dieser Bedeutung kann erst in der Lehre von den angewandten Tonformen erfolgen und sie setzt zugleich die Lehre von der Rhythmik und von der Harmonik voraus. Auf der gegenwärtigen Stufe unserer Unterweisung kann nur dargelegt werden, wie aus der Tonleiter und dem in ihr waltenden gestaltenden Prinzip Melodien erzeugt werden. Auch für die Melodie sind wie für die Tonleiter Ausgangs-, Mittel- und Endpunkt bestimmt:

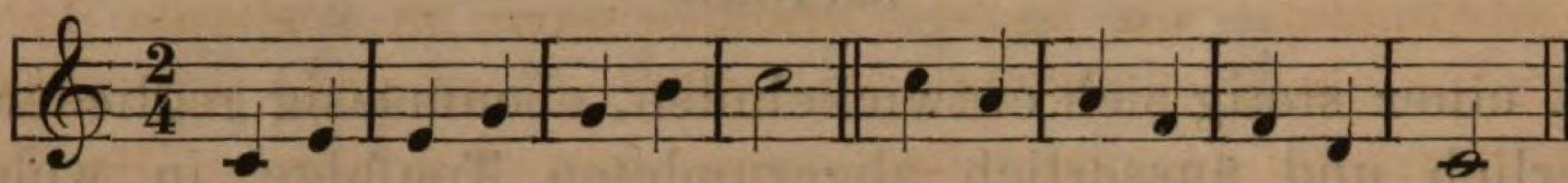
Ausgangs- und Endpunkt ist natürlich die Tonika; wir erreichen sie aufwärtsgehend zunächst durch den Halbton

(der auch Leitton genannt wird), abwärtsgehend durch einen Ganzton:

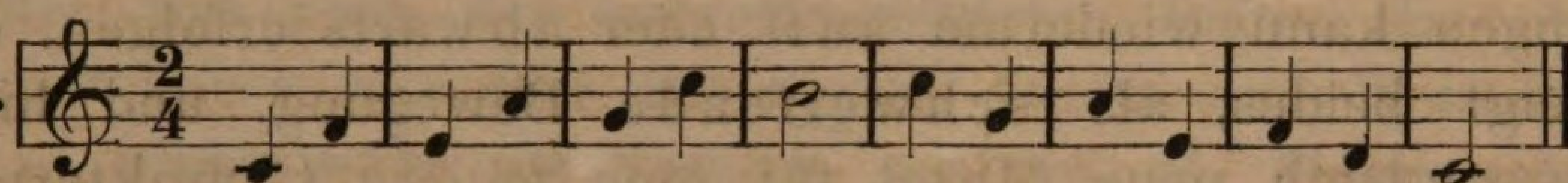
31. 

und wir betrachten vorläufig diese Wendung als feststehenden Schluss für unsere Melodien.

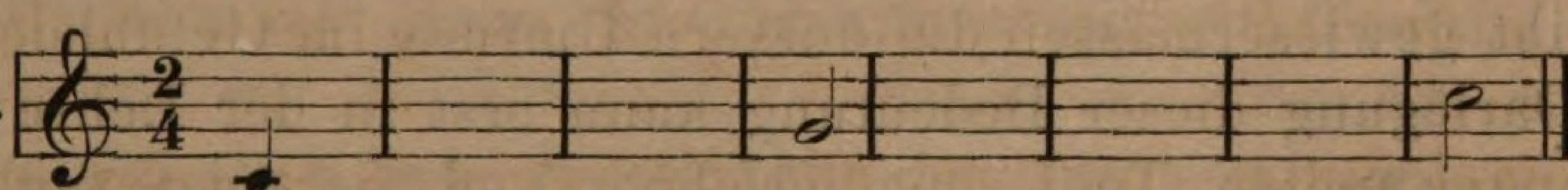
Weiterhin untersuchen wir dann die Natur der einzelnen Intervalle nach ihrer Bedeutung für die Melodiebildung. Die Fortschreitung in Sekunden haben wir hinlänglich geübt. Versuchen wir die Terzenfortschreitung auf Grund der Tonleiter:

32. 

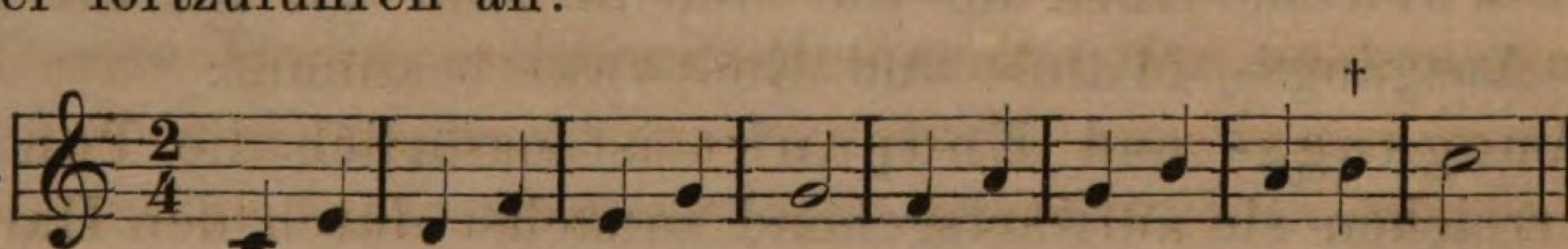
Die Anwendung der entfernteren Intervalle in dieser Weise bereitet grosse Schwierigkeiten und ist unfruchtbar, so dass wir sie höchstens untermischt mit andern Intervallen — Sekunden oder Terzen versuchen könnten:

33. 

Um diese Gebilde planmässig zu gliedern, prägen wir wieder die Dominant bestimmt aus und erheben sie zum Mittelpunkt der Bewegung. Dadurch erhalten wir den Grundriss für eine in Vorder- und Nachsatz gegliederte Periode. Zugleich halten wir an dem Grundsatz fest: die Ruhepunkte für jeden Satz auf ein Haupttacttheil zu verlegen:

34. 

In Terzen fortschreitend, nach Anleitung von No. 32, würden wir die Dominant schon im zweiten Tact, und zwar auf einem Nebentacttheil erreichen, und daher wenden wir unser früheres Verfahren, von der Sekunde aus das Motiv weiter fortzuführen an:

35. 

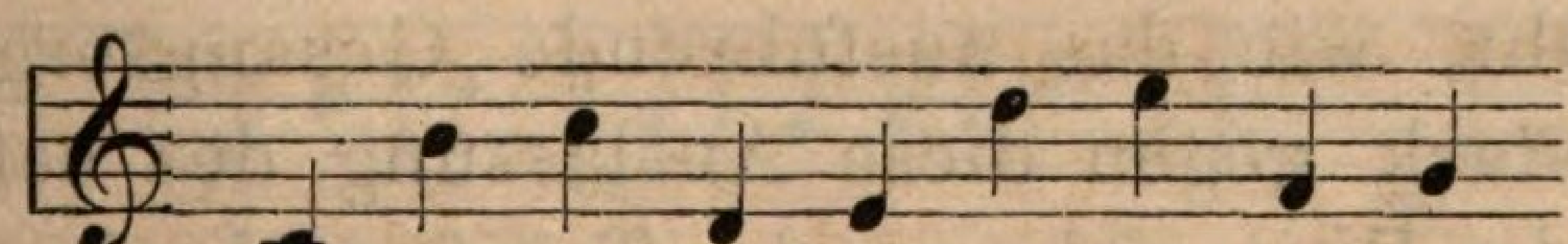
Nur am Schlusse sind wir abgewichen, weil wir die Tonika durch den Leitton — *h* — gewinnen sollen; dem entsprechend würde es dann auch besser sein, nach der Dominant — *g* — gleichfalls durch einen Sekundenschritt zu gelangen:

36. 

Erst bei der Betrachtung der harmonischen Construction des ganzen musikalischen Darstellungsmaterials wird uns vollständig klar werden, weshalb zwei grosse Terzintervalle in unmittelbarer Folge nicht zu loben sind. Hier kann dem Schüler nur der Rath gegeben werden, sie immer möglichst zu vermeiden; wir ändern deshalb auch im sechsten Tact die Terz- in eine Sekundenfortschreitung, und weil wir auch von der Sekunde der Tonleiter nach dem Schluss in die Tonika fortschreiten können, führen wir die Terzfortschreitung im vorletzten Tact ein:

37. 

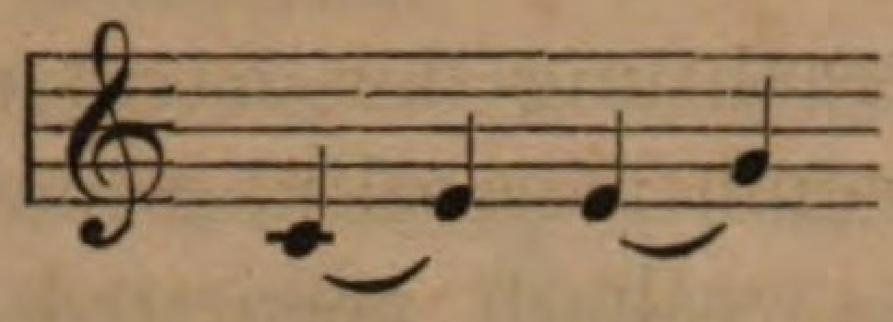
Hierdurch gewinnt die zweite Hälfte auch mehr die Bedeutung eines Gegensatzes und sie fügt sich dem Vordersatz fester ein. Die entfernteren Intervalle der *Quart*, *Quint* und *Sext* in längerer Folge mag der Schüler gleichfalls versuchen, um sich zu überzeugen, dass sie die einheitliche Gestaltung erschweren: wie dass ferner eine Folge von Septimen nur untermischt mit Sekunden möglich ist

38. 

und wol kaum irgendwo mit Nothwendigkeit geboten sein dürfte. Wir führen diese Intervalle hier immer untermischt mit andern ein. Hierbei ist besonders der eigenthümliche Zug der einzelnen Intervalle zu beobachten, der in der *Dominant* und der *Tonika* immer den Gipfelpunkt findet.

Untersuchen wir zunächst die Terzintervalle (in No. 35), so ergiebt sich sofort, dass selbst zwischen ganz gleichen Intervallen innerhalb der Tonleiter eine wesentliche Verschiedenheit in der Klangwirkung, wie in der Sangbarkeit sich geltend

macht. Das zweite Intervall unterscheidet sich allerdings schon nach seiner Grösse vom ersten — dies ist ein grosses, jenes ein kleines Terzintervall — allein das ist nicht der einzige Grund, weshalb es sich nicht so leicht anschmiegt, als die andern, denn auch das dritte, — *e* — *g* — ist ein kleines Terzintervall und schmiegt sich doch leichter an das erste:

39. 

als an das zweite. Der eigentliche Grund dieser Erscheinung ist nur aus der Harmonik nachzuweisen: die Terzenverbindung im ersten und zweiten Tact gehört ganz verschiedenen harmonischen Massen an. Bei der Ausführung von No. 36 wird die Singstimme daher auch entschiedener nach der dritten Terz — *e* — *g* — streben, als nach der Halbtonfortschreitung, nicht nur aus dem Grunde, weil diese Bewegung überhaupt angeregt ist, sondern hauptsächlich deshalb, weil in dieser dritten, mehr beruhigenden Terz erst das beunruhigende der zweiten beseitigt ist. Daher wäre es auch ganz unzulässig gewesen, sie, oder die entsprechende Verbindung in No. 36 ganz auszulassen. Nach Anleitung von No. 36 gelangen wir auch von — *f* — nach der Dominant — *g* — und demnach könnte sie allerdings schon im dritten Tact eintreten:

40. 

allein das Ohr, wie das ausführende Gesangsorgan, werden sich gleich stark gegen diese Auslassung des befriedigenden Abschlusses der Weiterführung der Terzfortschreitung erklären. Anders gestaltet sich das Verhältniss, wenn wir die zweite Terz umkehren.

41. 

Hier ist das zweite Terzintervall eng an das erste angefügt, durch den energischen Zug der im Halbton: *e* — *f* — liegt, und derselbe drängt dann auch im nächsten Tact nach der Dominant; der Nachsatz aber ist dem Vordersatz ganz

treu nachgebildet, und so haben wir einen, aus zwei mal drei Tacten zusammengesetzten Satz erhalten.

Zugleich sind wir auf das neue Intervall der Quart geführt, welches wiederum zu mancherlei Betrachtungen veranlasst. Die Quartenreihe

42. 

zeigt uns zunächst jene beiden, aus dem natürlichen Zuge der Melodie gewonnenen Quartintervalle, und da alle übrigen ihm treu nachgebildet sind, bis auf das vierte, so finden sie auch alle ziemlich gleichmässig Anwendung; nur das vierte war schon in den frühesten Zeiten als Tritonus verpönt:

43. 

In welcher Beziehung dies Intervall zu jener unschönen Terzenfolge steht, kann erst später entwickelt werden. Die neuere Zeit, welche den Kreis ihrer musikalischen Mittel möglichst zu erweitern sucht, hat sich auch vor Einführung des Tritonus nicht gescheut; geschickt vorbereitet, und vor allem der Singstimme möglichst bequem erreichbar eingeführt, ist er ein ganz charakteristisches Darstellungsmittel:

44. 

45. 

Doch wollen wir hier von ihm absehen, wo es nur gilt, zu formen und zu bilden nach den ewigen Gesetzen der Natur, nicht zu schaffen und einen bestimmten Gehalt zu gestalten.

Aus jenem Beispiel No. 44 ergiebt sich leicht die, für Melodiebildung ausserordentlich wichtige Erfahrung, dass die wiederholte Folge, namentlich der weiten Intervalle Monotie erzeugt, und dass es daher, um diese zu beseitigen, nothwendig wird, andere Intervalle einzumischen. Einen zweiten, nicht minder wichtigen Grundsatz

für die Melodiebildung ziehen wir aus der Vergleichung früherer Beispiele mit diesem, dass: die in engen Intervallen aufsteigende Melodie überhaupt mehr nach oben: die in engen Intervallen absteigende Melodie mehr nach unten drängt, während die weiten Intervalle schon von der Quart an, auf- oder absteigend gern nach dem untern Intervall der Sekunde oder auch der Terz zurückgehen. Das Quintintervall zu untersuchen bedarf nach alle dem keiner besondern Anweisung. Es ist die Umkehrung des Quartintervalls:

46. 

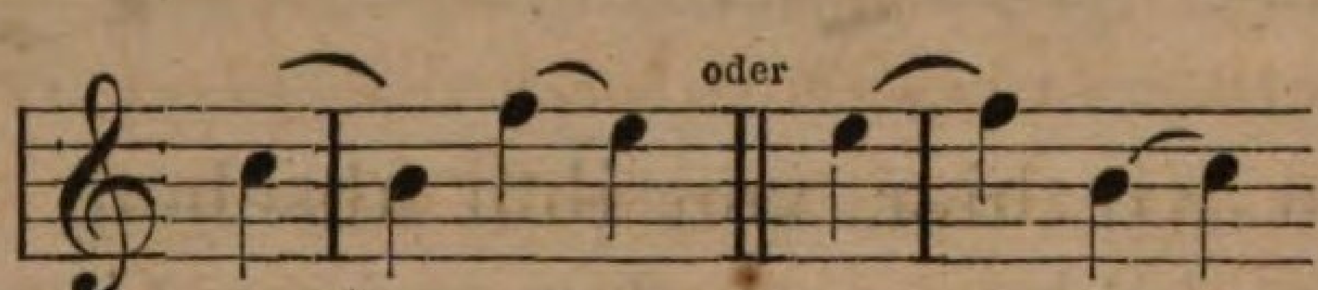
und unterliegt denselben Bestimmungen wie jenes, mit Ausnahme des Tritonus, der in seiner Umkehrung ein ganz sangbares Intervall ergiebt:

47. 

ebenso wie in der Gegenbewegung:

48. 

und die Gesangsphrase:

49. 

ist beliebt und findet häufig Anwendung. Eine Folge von Quintfortschreitungen ist noch weniger rathsam, aus dem einfachen Grunde, weil in der Quintbewegung das Treibende unserer Melodik hauptsächlich beruht; durch den häufigen Gebrauch von Quintfortschreitungen aber natürlich geschwächt wird. Andere Gründe werden wir erst aus der Lehre von der Harmonik gewinnen.

Das Sextintervall ist nur eine Umkehrung des Terzintervalls

50. 

und so gilt zunächst alles von diesem Erörterte auch für die Sext. Als die am meisten melodischen Intervalle erscheinen demnach die Sekunde, die Terz (und deren Umkehrung die Sext) und die Quart; weniger schon die Quint, am wenigsten die Septime. Aus dem sekundenweisen Auf- oder Absteigen erhalten wir die Tonleiter; aus dem terzenweisen Aufsteigen und der Rückkehr in die höhere Octave der Tonika erhalten wir die, ihr speciell zugehörigen Töne

51. 

durch ein terzenweises Absteigen, die der Unterdominant zugehörigen

52. 

die wir auch dadurch gewinnen, dass wir jenes terzenweise Aufsteigen von der Unterdominant aus beginnen:

53. 

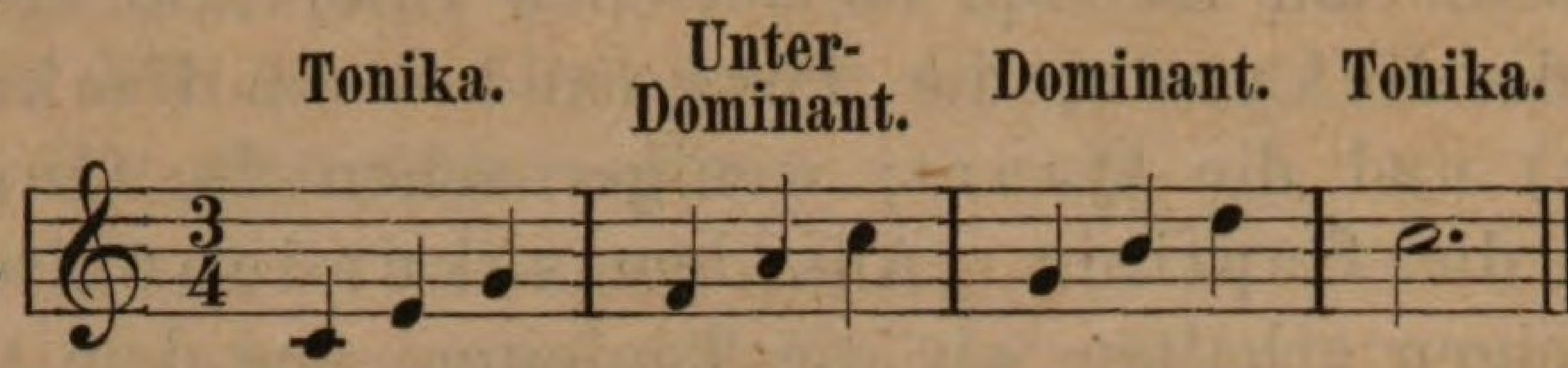
Durch dasselbe Verfahren, auf die Dominant begründet, erhalten wir die ihr zugehörigen Töne:

54. 

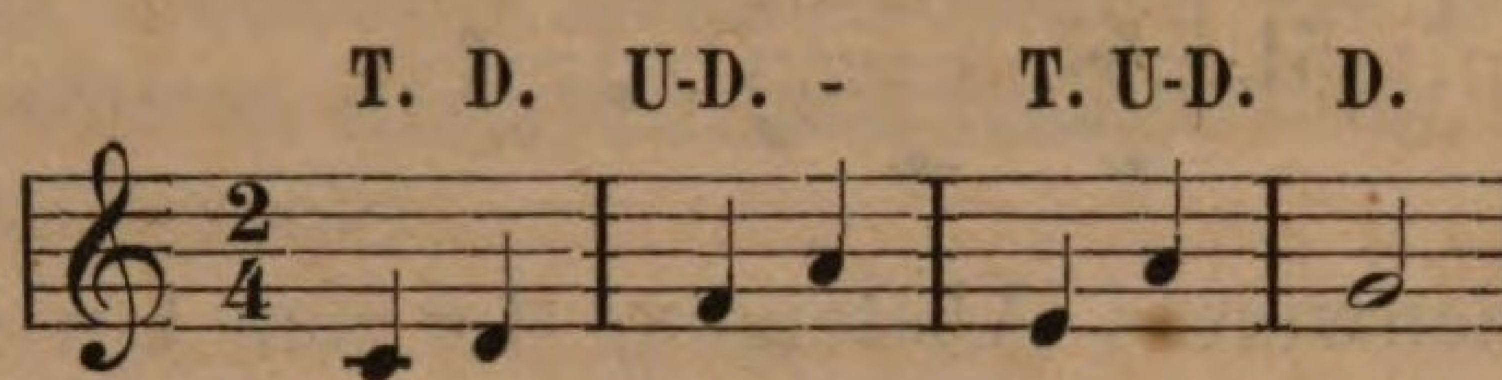
Wir haben hiermit die einzelnen Töne der Tonleiter unter die ursprünglichen Angelpunkte nach ihrer eigensten Natur vertheilt, und hierauf zumeist stützt sich die melodische Verbindung der einzelnen Intervalle. Wie Tonika und Domi-

nant, und Tonika und Unterdominant sich besser verbinden als Unterdominant und Dominant, so auch die einzelnen Töne, und hier haben wir schon einen Grund für das fehlerhafte des Tritonus.

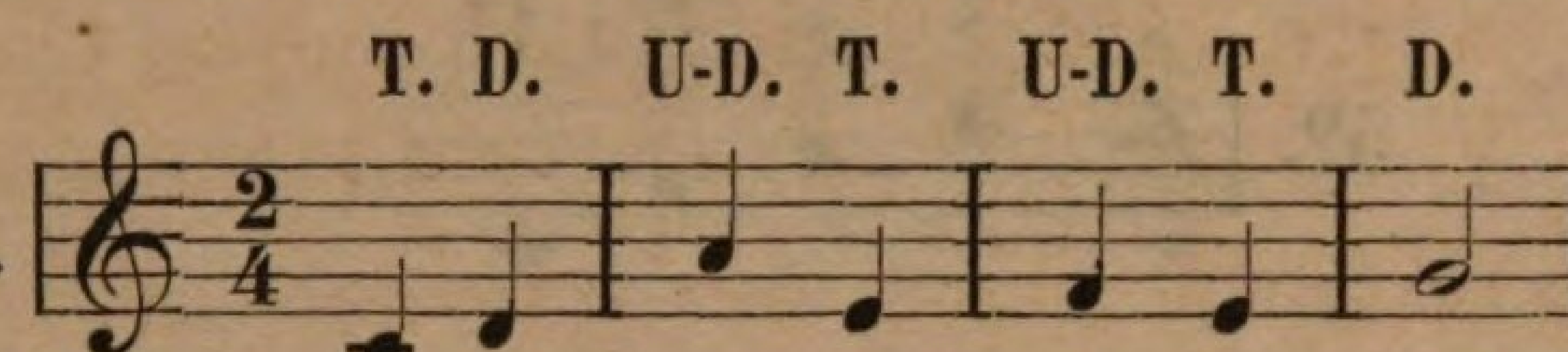
Doch ist auch die Verbindung der Tonreihe der Unterdominant mit der der Dominant ganz natürlich herzustellen, wenn die einzelnen Gebiete der Gipfelpunkte nicht vermischt werden:

55. 

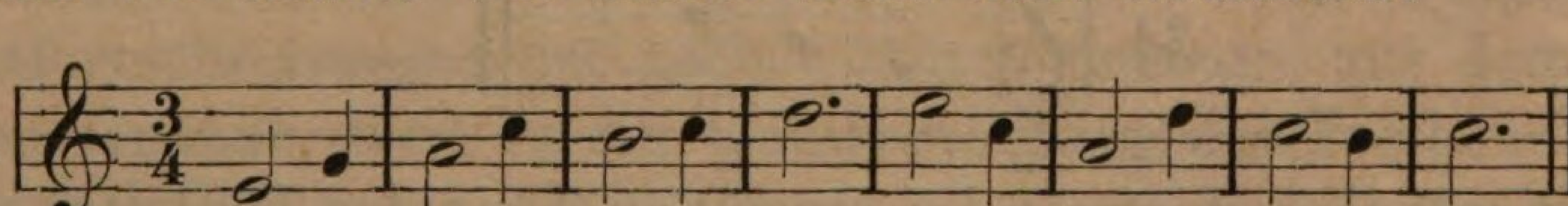
Verwerflich dagegen sind jene melodischen Gebilde, in denen die Töne der verschiedenen Gebiete sprungweis willkürlich durch einander gewürfelt werden; wie in folgenden Beispielen:

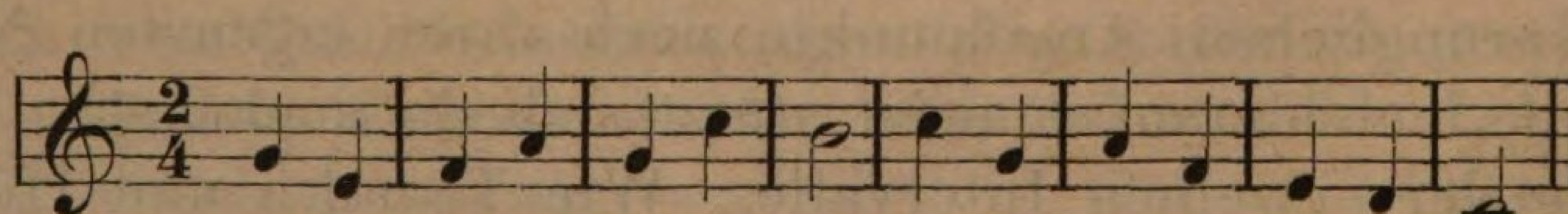
56. 

oder:

57. 

Da jeder einzelne Ton des speciellen Gebiets dies vertritt, so können wir jetzt auch den Anfang und den Ruhepunkt auf der Dominant reicher gestalten als bisher. Wir beginnen nicht nur mit der Tonika, sondern mit jedem andern ihr zugewiesenen Ton, also hier nicht nur mit *c*, sondern auch mit *e* und *g*; und wenden den Vordersatz nicht nur nach *g*, sondern nach jedem der andern beiden Töne des Dominantgebietes, also auch nach *h* oder *d*, nur den Schluss wenden wir immer wie bisher nach dem Grundton:

58. 

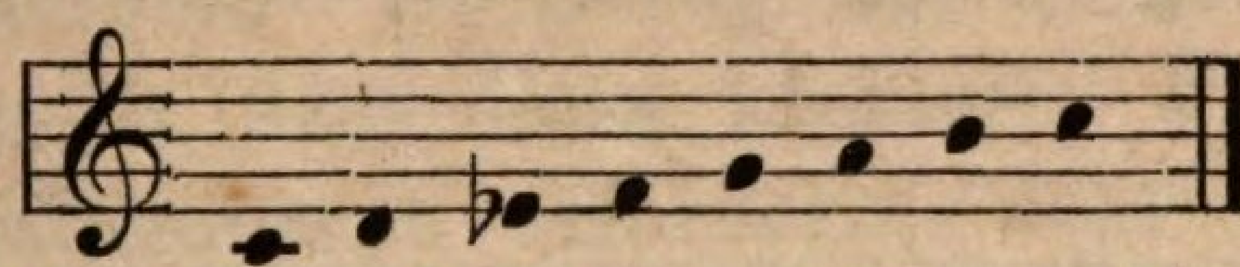
59. 

Vollständig klar kann uns auch dieser Prozess erst in seiner harmonischen Construction werden, und weil wir bei seiner Darlegung immer wieder auf sein Verhältniss zur Melodie zurückgeführt werden, so dürfte es zweckmässig erscheinen, um für weitere melodisch-rhythmische Gestaltungen die nöthigen Stützpunkte zu gewinnen, erst die zweistimmige Darstellung zu untersuchen.

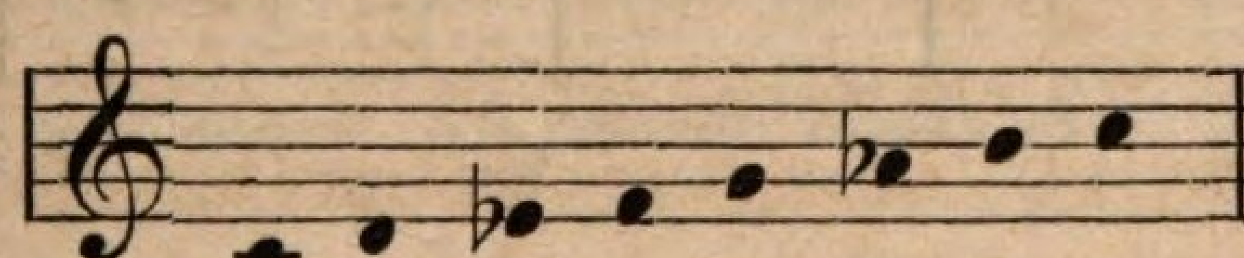
Vorher zeigen wir aber noch die Uebertragung des bisher Erörterten auf die

Molltonleiter.

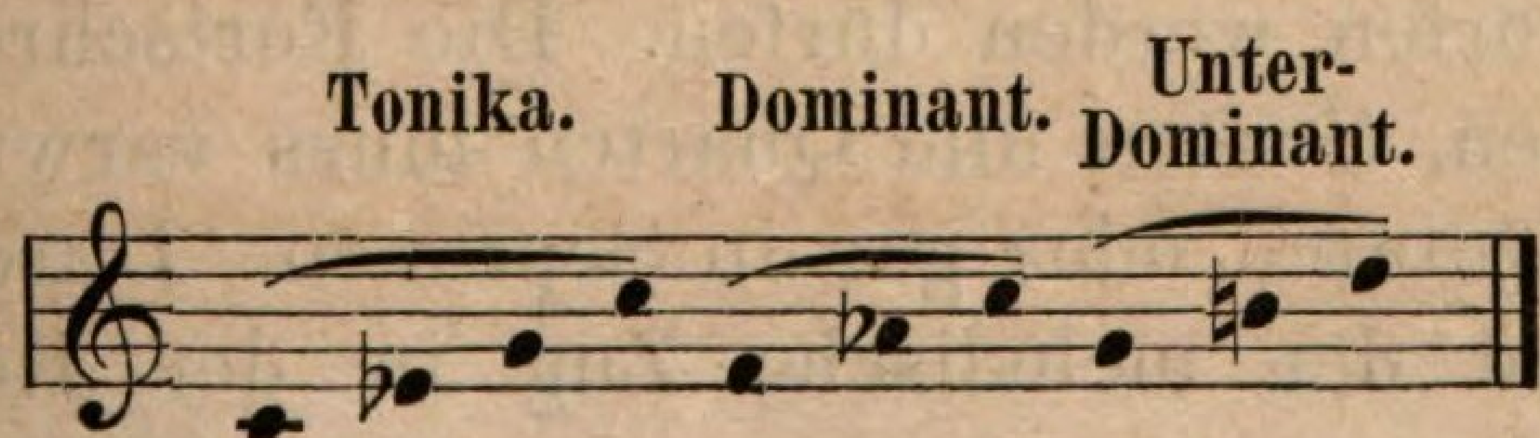
Ihre verschiedene Construction ist uns aus der allgemeinen Musiklehre bekannt. Für unsere rhythmisch-melodischen Uebungen verwenden wir für jetzt vorwiegend ihre mehr melodische Construction, die nur durch die kleine Terz von der Durtonleiter unterschieden ist:

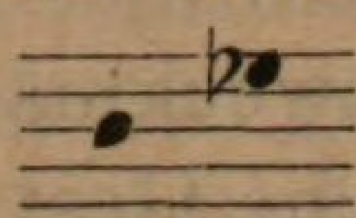
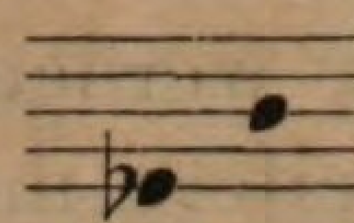
60. 

Von den andern beiden dort verzeichneten Constructionen vermögen wir hier nur die eine zu rechtfertigen und dem entsprechend zu verwenden:

61. 

Wir gewinnen sie durch die Vertheilung des Tongebiets an die Tonika, Dominant und Unterdominant. Die Bildung des Tongebiets der Unterdominant erfolgt nach demselben Prinzip wie früher, weil in dem der Tonika die kleine Terz — *es* — eingeführt ist, erhält auch das Tongebiet der Unterdominant die kleine Terz — *as* —. Nur in dem der Dominant dürfen wir die Terz nicht verändern, weil sie auch in der Molltonart Leitton für die Tonika ist. Nach den Gebieten geordnet ist also das Tonmaterial in Moll folgendes:

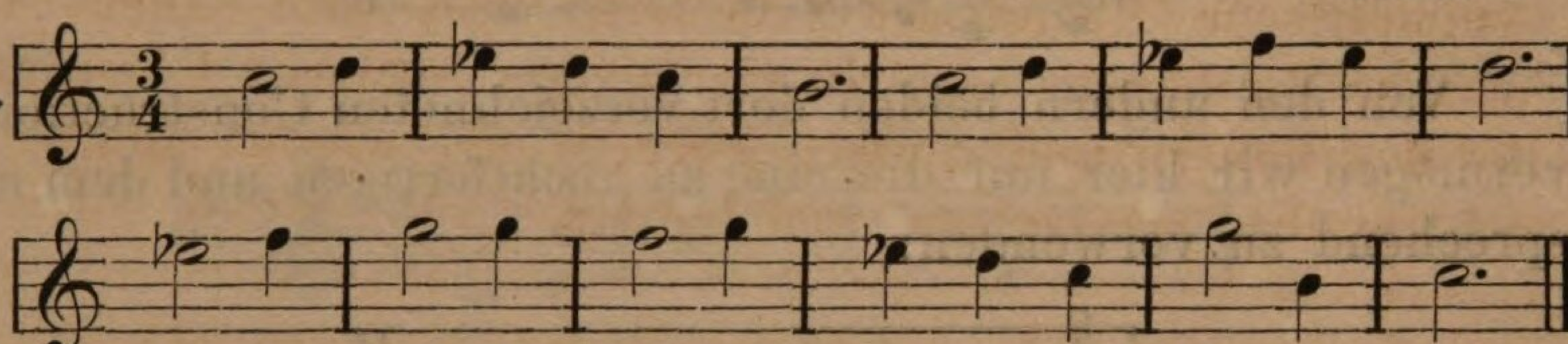
62. 

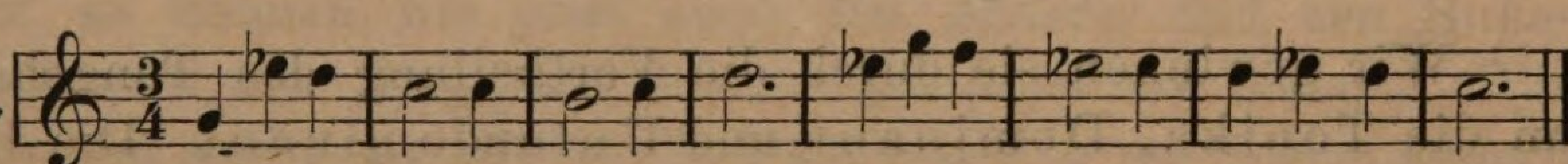
Das Verfahren, innerhalb desselben Melodien zu erfinden, ist gleich dem, wie bei der Durtonleiter. Durch die kleine Terz wird nur der Gebrauch der weitern Intervalle, der Quart  oder der Quint  wiederum verengt; wir sind deshalb mehr als in der Durtonleiter vorherrschend auf die Fortschreitungen in Sekunden und Terzen angewiesen. Einige Beispiele müssen genügen, dem Schüler Anregung und Anleitung zu geben, die weitere Anwendung selbständig zu versuchen:

63. 

64. 

Volkslied.

65. 

66. 

Bei den weiteren Uebungen, welche der Schüler in andern Tonarten und in andern Tactarten unternimmt, müssen ihm die Hauptresultate unserer Untersuchung immer gegenwärtig sein. Diese fassen wir daher noch einmal kurz zusammen. Auch die melodische Gestaltung wird von Tonika, Dominant und Unterdominant beherrscht und zwar so, dass die einzelnen Töne dieser Gebiete nicht willkürlich durch einander geworfen werden dürfen. Die Fortschreitung in Sekunden, Terzen, Sexten und Quarten muss vorwiegen, gegenüber der in Quinten oder gar in Septimen. Durch diese Verhältnisse wird der melodische Zug in der Regel derartig

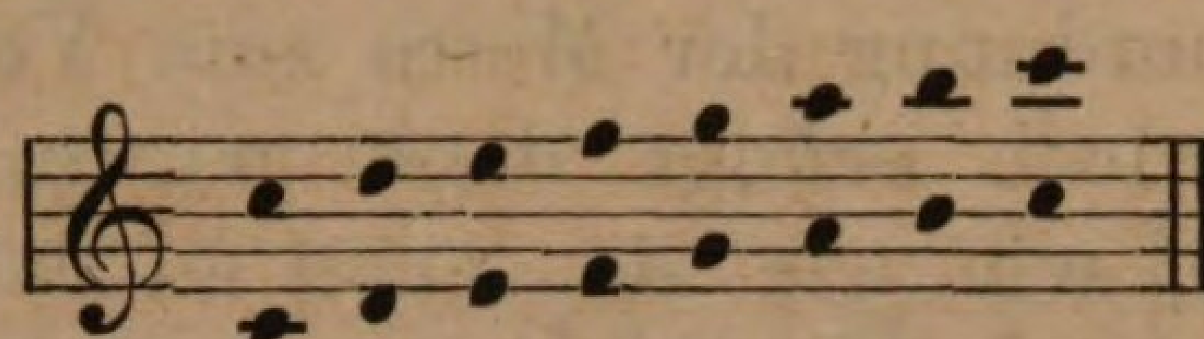
bestimmt und bedingt, dass es unschön und meist verwerflich ist, ihn zu beeinträchtigen oder zu stören. In Bezug auf die rhythmische Anordnung genügt es, die einfachste und natürlichste Ausprägung des Metrums, nach Anleitung der allgemeinen Musiklehre zu verlangen. Dort ist der Nachweis geliefert, wie es sich ursprünglich zwei- oder dreigliedrig gestaltet, und dass es eine mannichfaltige Darstellung zulässt*). Hierbei bedarf es wol kaum der Erwähnung, dass bei diesen rhythmisch-melodischen Gebilden das einmal angenommene Metrum festgehalten werden muss; dass zwei- und dreitheilige Metra nicht willkürlich neben einander gestellt werden dürfen. Die melodische natürliche Entfaltung erfordert auch eine entsprechende, stetig entwickelt rhythmische. Die Anordnung der Metra zum Vorder- und Nachsatz und zur Periode erfolgt dann wieder mit Hülfe der Dominantwirkung, wie wir sie schon an der Gestaltung der Tonleiter nachwiesen. In Bezug auf die äussere Anordnung erwähnen wir noch, dass diese kleinsten Formen das grösste symmetrische Ebenmaass erfordern, dass also einem viertactigen Vordersatz auch ein viertactiger Nachsatz folgen muss. Bei den höhern und weitern Formen erst werden andere Gesichtspunkte massgebend und leitend.

*) Vergl. des Verfassers: Allgemeine Musiklehre, pag. 69. 73.

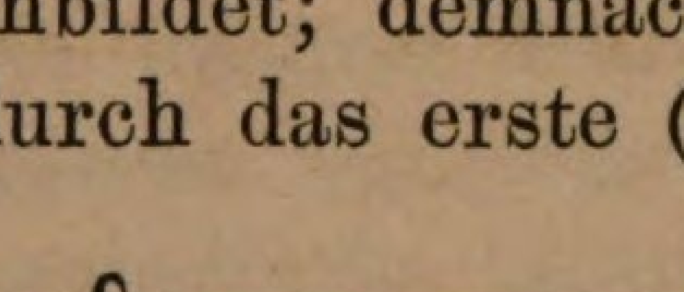
Zweites Kapitel.

Der zweistimmige Satz.

Als nächstliegend erscheint: eine gegebene Melodie in der obern oder untern Octave begleitend nachzubilden:

67. 

allein dadurch erhalten wir nicht eigentlich einen zweistimmigen Satz. Die zweite Stimme erscheint nur als eine Verdoppelung der ersten; entbehrt also der Selbständigkeit, welche der zweistimmige Satz erfordert. Die zweite Stimme muss, um diese Selbständigkeit zu erreichen, demnach in ein anderes Intervallenverhältniss zur Oberstimme treten, als in das der Octave, und das ist zunächst die *Quint*, als das der Octave nächste unveränderliche Intervall; allein gerade diese nahe Beziehung zur *Octave* (oder zum Grundton) macht auch dies Intervall zu einer fortschreitenden Begleitung untauglich. Wir mussten schon bei unserer ersten Construction der Tonleiter in Tetrachorden wahrnehmen, dass das, von der *Quint* ausgehende Tetrachord das erste, von der *Tonika* ausgehende ganz treu nachbildet; demnach ergiebt auch die Begleitung des zweiten durch das erste (also in Quinten)

68. 

keine selbständige neue, zweite Stimme.

Wir ziehen hieraus die, für den mehrstimmigen Satz äusserst wichtige Regel:

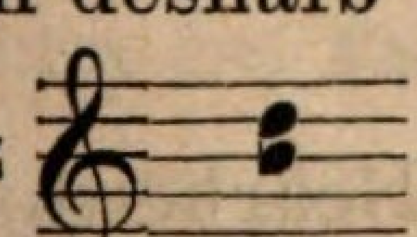
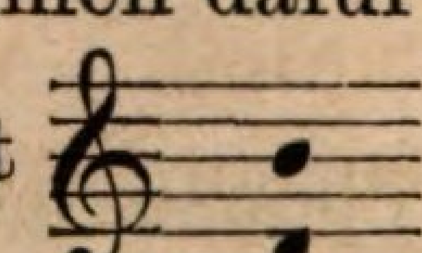
Octaven *und* **Quintenfortschreitungen** *zwischen selbstständigen Stimmen sind streng zu vermeiden, weil sie die Selbständigkeit der betreffenden Stimmen aufheben.*

Es bleibt uns demnach nur die *Terz* als das dritte, unveränderliche Intervall übrig, mit der wir zunächst, um eine Grundform für die Zweistimmigkeit zu gewinnen, die Tonleiter begleiten:

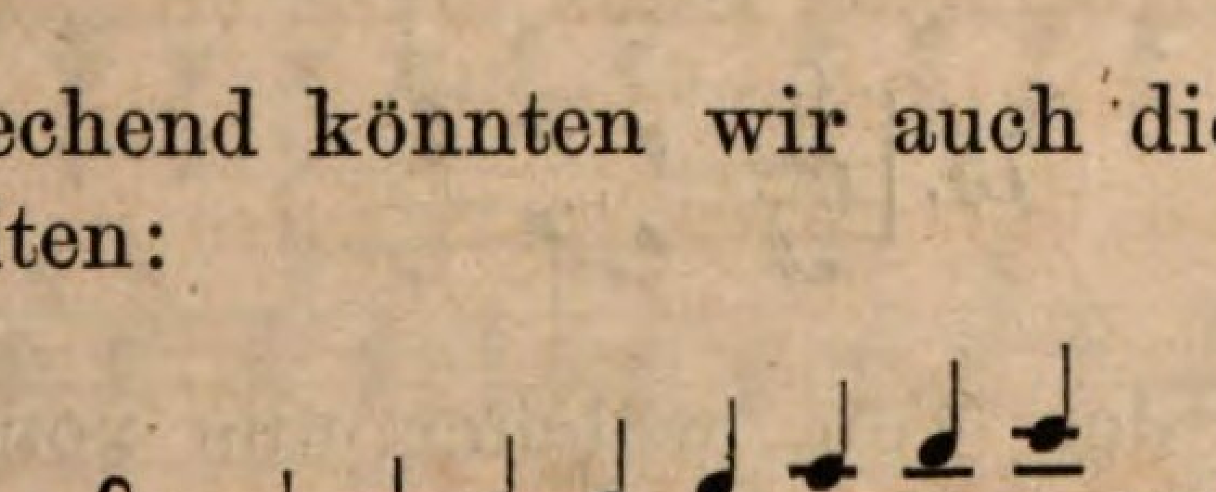
69. 

Abweichend von unserm Vorsatz, die Tonleiter in Terzen zu begleiten, setzen wir am Anfange den *Einklang* und am Schluss die *Octave* in die zweite Stimme, weil auch die zweite Stimme gern mit der Tonika beginnt und schliesst. Die Abweichung in der Begleitung der siebenten Stufe hat seinen Grund in der Scheu vor grossen Terzintervallen, die in der Begleitung noch peinlicher wirken, als jene melodische Terzenfolge. Auch wir enthalten uns der, von den Alten als *querständig* arg verpönten Terzenfolge:

70. 

Wir gehen deshalb von der Unterterz ab und nehmen dafür die *Oberterz*  in ihrer Umkehrung als Sext  für diesen Ton.

Dem entsprechend könnten wir auch die ganze Tonleiter in Sexten begleiten:

71. 

und nicht der Umstand, dass die zweite Stimme weder am Anfange noch am Schluss die Tonika bringt, lässt uns diese

Behandlung verwerflich erscheinen; wir werden im Gegentheil durch die grössere Selbständigkeit des Anfangs und Schlusses, den wir als mit der Tonika gleichbedeutend schon erkannten, veranlasst hier beide beizubehalten; sondern vielmehr, dass jene Folge von zwei grossen Terzen in ihrer Umkehrung

72. 

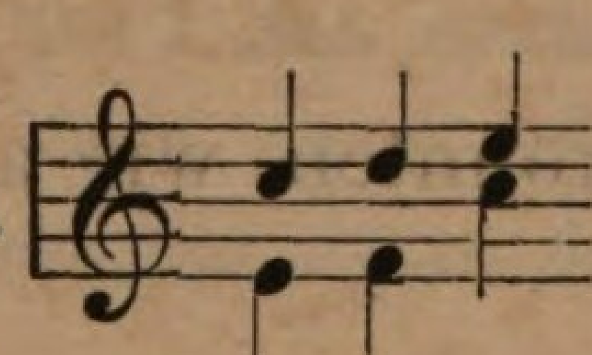
sich hier noch aufdringlicher erweist und nicht so bequem zu umgehen ist, wie dort. Wollen wir die Vorzüge dieser neuen Begleitung in Sexten auf die erste in Terzen übertragen, so müssen wir beide zu vereinigen suchen:

73. 

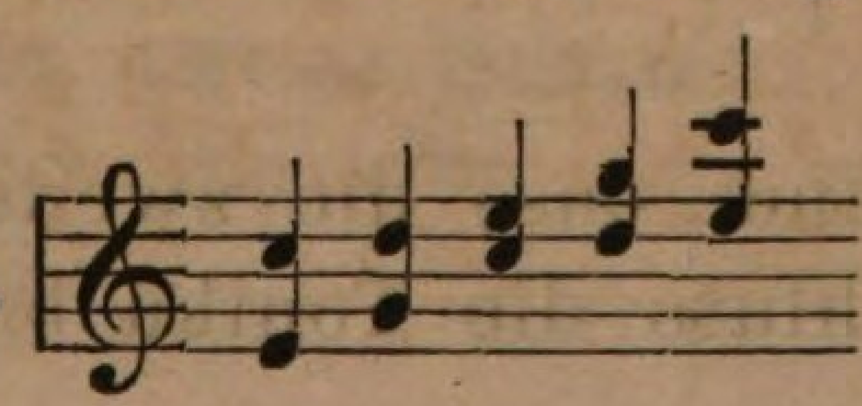
Anfang und Schluss entlehnen wir jener zweiten Behandlung; von der Terz *e* an behalten wir die erste bei; so fehlt uns nur der begleitende Ton für *d*, welchen wir weder aus der ersten, noch aus der zweiten Bearbeitung wählen können ohne den Fluss der zweiten Stimme gewaltsam zu unterbrechen. Das *h* der ersten Bearbeitung ist von *e* aus in dieser Zusammenstellung nicht leicht erreichbar

74. 

ebenso wie *c* von dem *f* der zweiten Bearbeitung:

75. 

Wir wählen den Ton, welcher uns von den Tönen des Dominantgebiets noch übrig bleibt — *g* — und erhalten die eigentliche Formel für die Zweistimmigkeit:

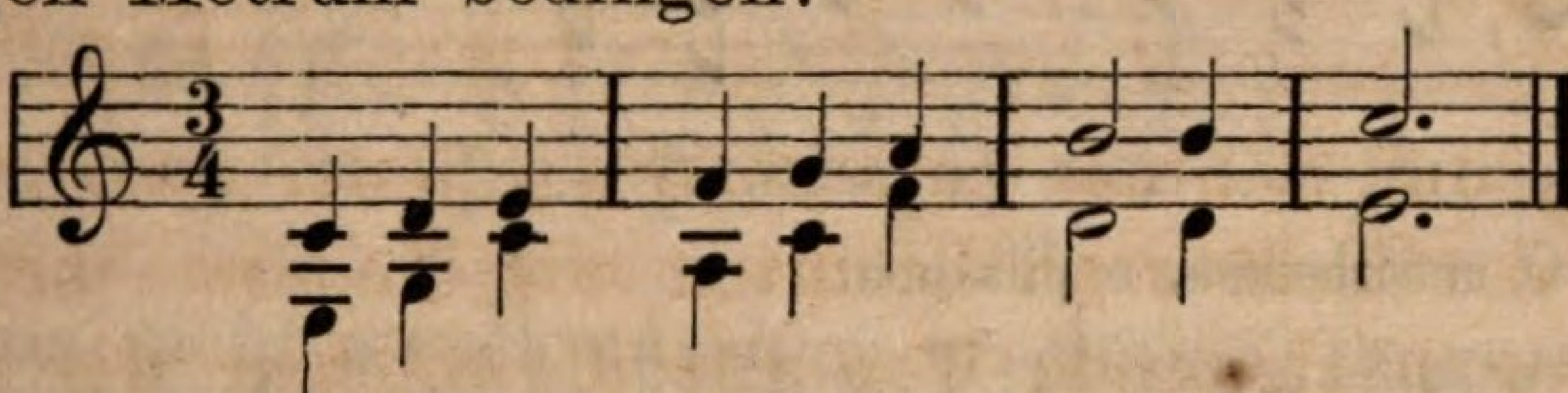
76. 

Schon in den frühesten Zeiten hatte man erkannt, dass in der Zweistimmigkeit das Quintintervall sich gern in ein Terzintervall vereinigt und dem entsprechend ein Sextintervall zu seiner Voraussetzung nimmt.

Betrachten wir dann aber die ersten Töne unserer Tonleiter wiederum als Motiv, das sich in den nächsten drei Tönen wiederholt, so gewinnen wir wieder auch für die Unterstimme eine neue Bearbeitung. Denn diese fügt sich natürlich gleichfalls der motivischen Entwickelung:

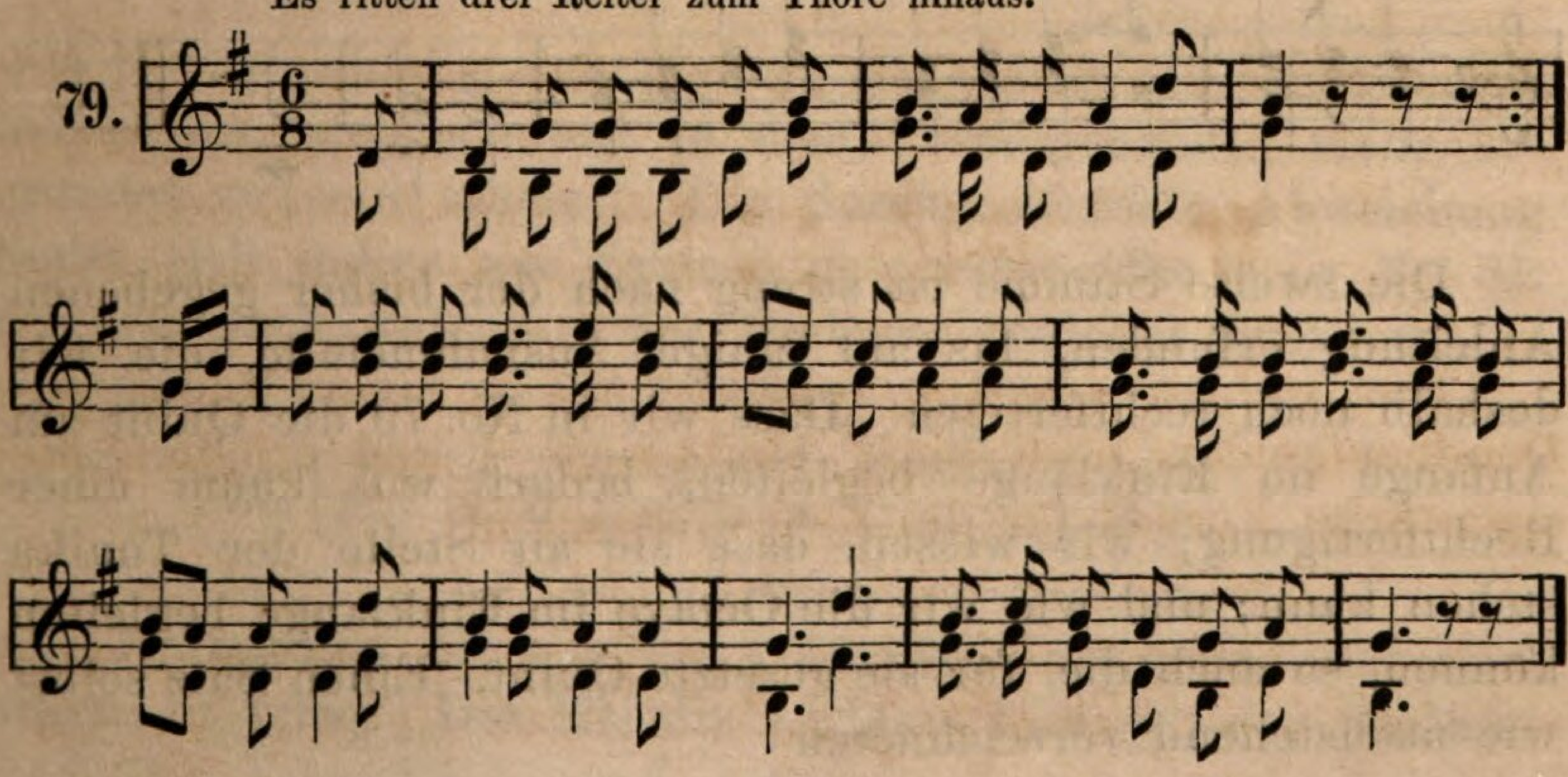
77. 

Diese Bearbeitung würde die rhythmische Darstellung im dreitheiligen Metrum bedingen:

78. 

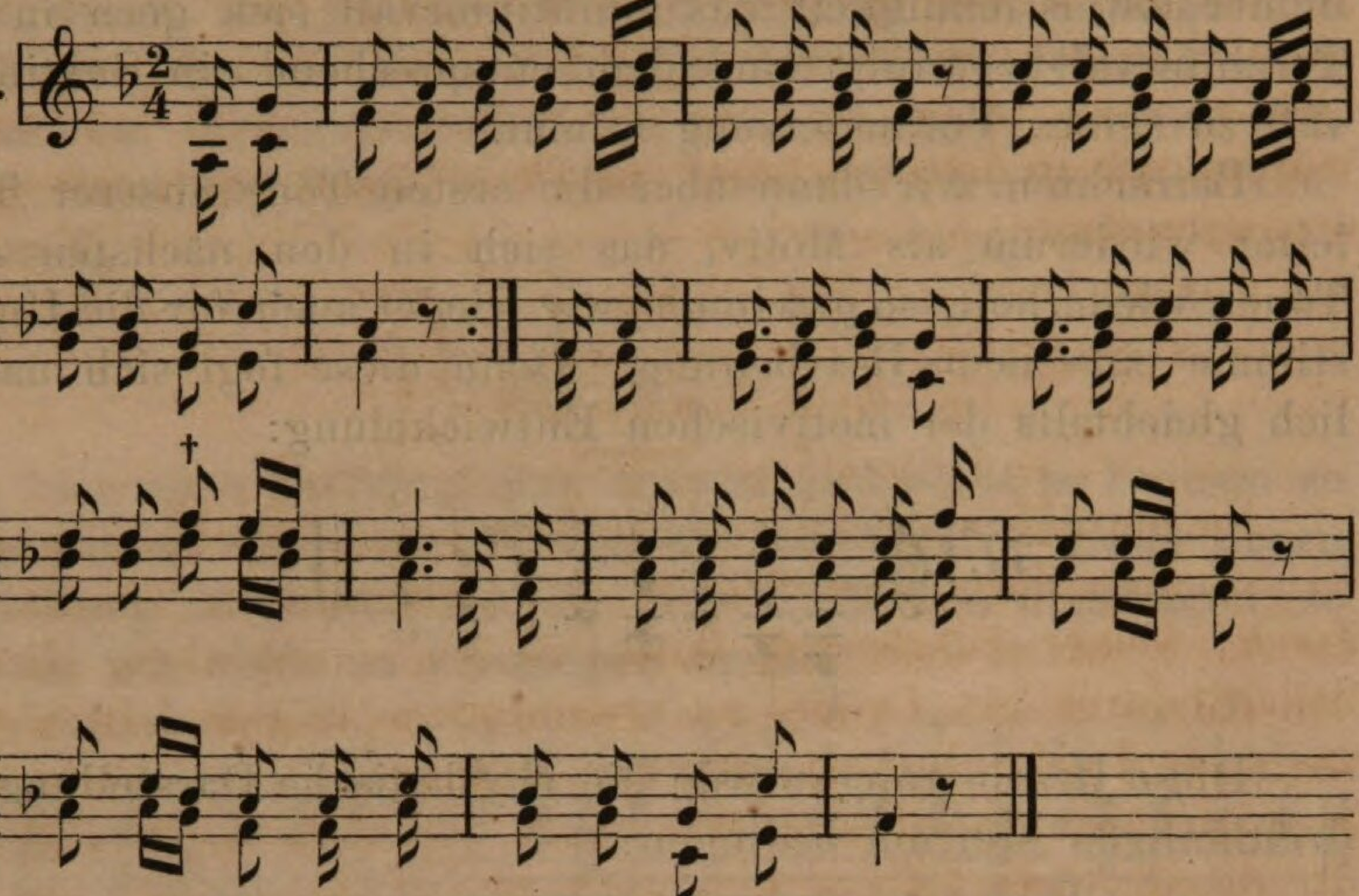
Wir verwenden das so gewonnene Material zunächst zur zweistimmigen Bearbeitung einiger Volksmelodien. Dem Schüler, welcher diese Uebungen dann an den, im Anhange mitgetheilten Volksmelodien weiter fortsetzt, ist anzurathen, zunächst immer wieder die betreffende Tonleiter, welche dem Volksliede zu Grunde liegt, zweistimmig zu bearbeiten:

Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus.

79. 

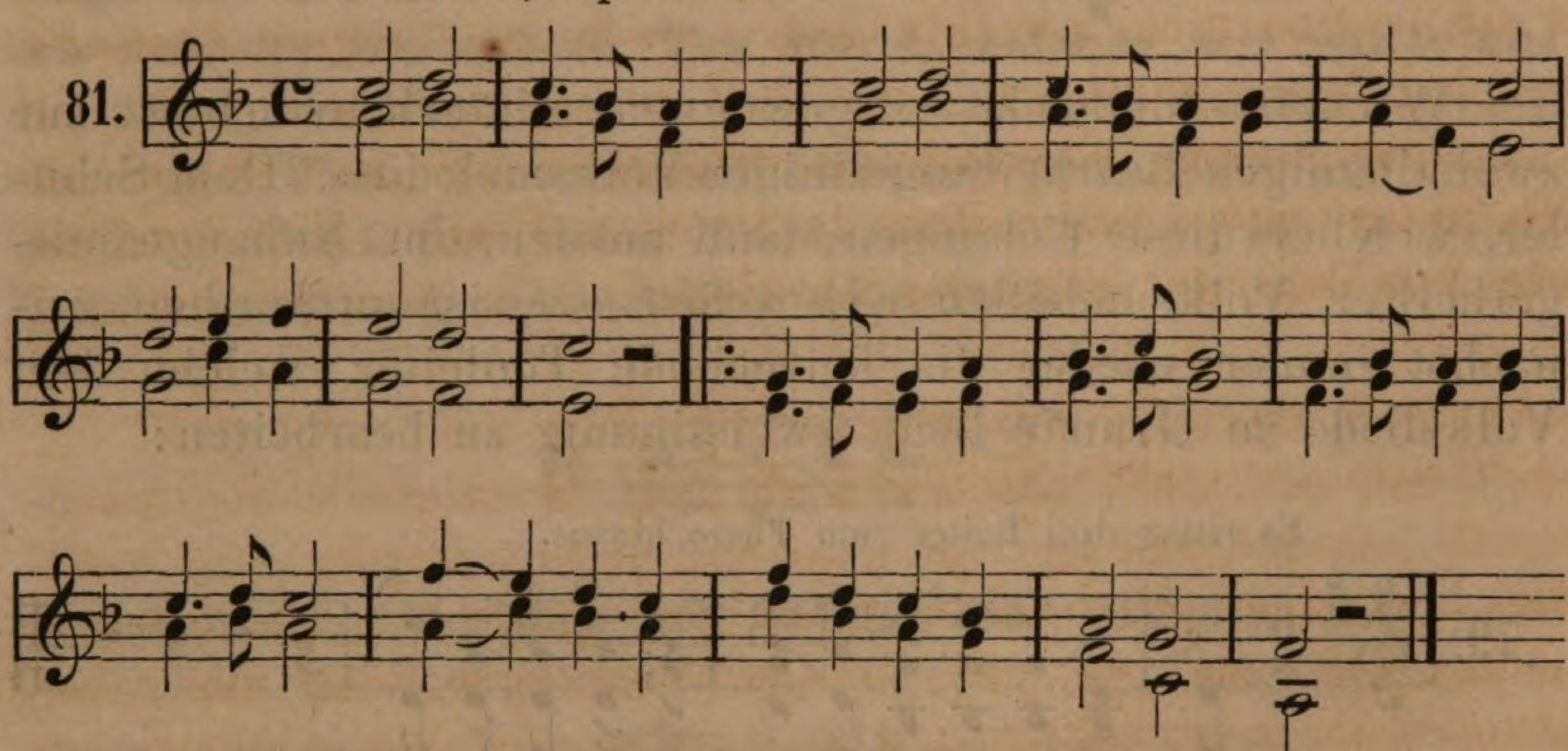
Mel.: „Muss ich denn, muss ich denn aus dem Städtle hinaus.“

80.



O sanctissima, o piissima.

81.



Die zweite Stimme ist streng nach der bisher gegebenen Anleitung erfunden, bis auf einige Ausnahmefälle, die wir deshalb noch rechtfertigen. Dass wir in No. 79 die Quint am Anfange im Einklange begleiten, bedarf wol kaum einer Rechtfertigung; wir wissen, dass sie an Stelle der Tonika stehen kann; und wie wir die Octave im Einklange begleiten können, so auch die, für sie gesetzte Quint. Einen Satz selbst wie nachstehend verzeichneten

82. 

würden wir in dieser Bearbeitung entschieden der nachstehenden vorziehen:

83. 

Namentlich aber da wo, wie dies häufig geschieht, gleich im Anfange durch den Schritt von Dominant zu Tonika die Tonart sicher ausgeprägt wird, ist es vorzuziehen, diesen Schritt durch ein *Unisono* zu unterstützen, und so hätten wir das erste Lied selbst so beginnen können

84. 

wenn es uns nicht zweckmässiger erschiene, längere *Unisono's* bei der Zweistimmigkeit möglichst zu vermeiden.

Eine andere Abweichung erlaubten wir uns ferner in No. 80 im dritten vollen Tact des zweiten Theils. Hier mussten wir der Tonleiter gemäss so begleiten

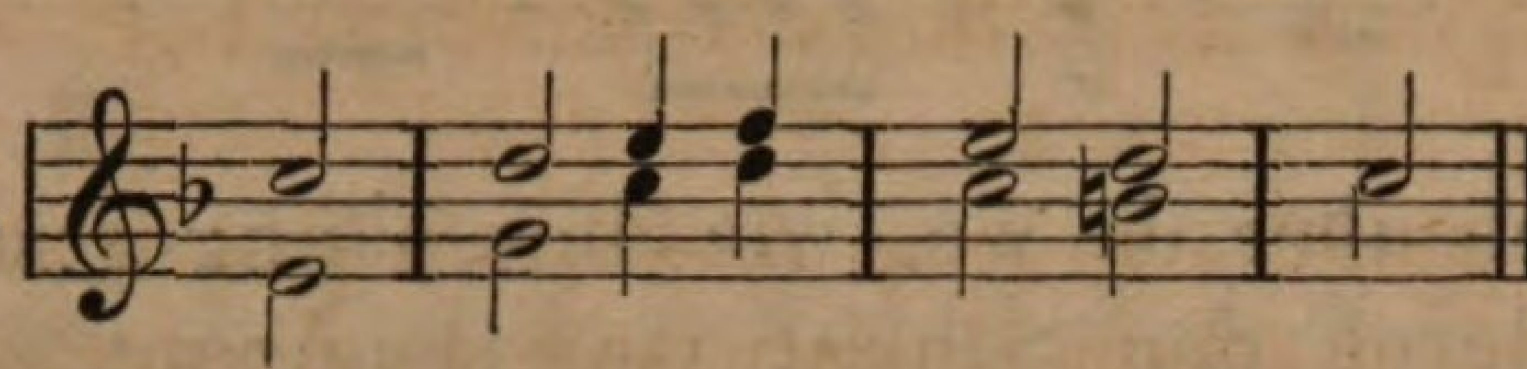
85. 

was hier gleichfalls richtig war; wir ziehen die Unterterz *d* indess vor, weil sie uns in dem Vorhergehenden mehr begründet zu sein scheint. Die durchgreifendste Abweichung findet sich indess am Schluss des ersten Theils in No. 81, den wir nach Anleitung der Tonleiter begleiten mussten:

86. 

eine Begleitung, die uns das Ohr schon als ganz unpassend erkennen lehrt. Die Melodie verlässt hier mit der Schluss-

wendung ganz entschieden die ursprüngliche Tonleiter und wendet sich der Tonleiter auf der Dominant zu. Die Begleitung aber muss ihr darin folgen; wir setzen die zweite Stimme daher für diese Ausweichung nach *C*, nicht nach Anleitung der zweistimmigen *F-dur*, sondern der zweistimmigen *C-dur*-Tonleiter. Wollen wir die Ausweichung noch entschiedener heraustreten lassen, so führen wir in der Unterstimme noch den wesentlichen Leitton der Dominanttonleiter *h* ein.

87. 

So sehen wir hier zum ersten Mal jene, in der Tonleiter — No. 30 — angeregte Dominantbewegung an einer wirklichen Kunstform in die Erscheinung treten; diese wird erst durch die Bewegung nach der Dominant künstlerisch bedeutsamer. In den vorhergehenden Liedern sind die einzelnen Theile, in denen sie sich uns darstellen, mehr äusserlich an einander gereiht, wie die beiden Tonleitern in No. 17. Die einzelnen Theile bewegen sich in der, dem Ganzen zu Grunde liegenden Tonleiter, und nur in dem ersten Liede (No. 79) im vierten vollen Tacte des zweiten Theils begegnen wir einem Ruhepunkt auf der Dominant, der indess weder so energisch festgehalten noch ausgeprägt wird, wie in jenem andern Liede (No. 81).

Dies führt uns auf eine neue Nothwendigkeit der zweistimmigen Gestaltung: auf die Fixierung jener, in der Tonleiter bedingten Angelpunkte auch für das Kunstwerk. Diese müssen nicht nur rhythmisch und melodisch, sondern auch durch die Zweistimmigkeit festgestellt und unter sich so in Beziehung gebracht werden, dass sie das Kunstwerk nicht nur gliedern, sondern auch zu einer organisch sich entwickelnden Einheit herausbilden helfen. Wir müssen die Bewegung von Tonika zu Dominant, und von Dominant zu Tonika, mit deren Hülfe wir die Tonleiter und die einstimmigen Sätze gliederten, auch zweistimmig darstellen.

Hier bieten sich uns zunächst die beiden Schlüsse dar, der sogenannte G a n z s c h l u s s, von Dominant zu Tonika schreitend und zweistimmig so gestaltet:

88. 

und der Halbschluss von Tonika zu Dominant schreitend: zweistimmig in dieser Weise:

89. 

Jenen benutzen wir zum Abschluss des Ganzen (oder im weitern Verlauf einzelner Hauptpartieen), diesen zum Abschluss der Vordersätze, denen ein Nachsatz folgt.

Mit dem so gewonnenen Apparat vermögen wir schon kleinere Formen vollständig zu bilden, und wir versuchen dies zunächst an denen, bei welchen eine solche, in sich geschlossene Formvollendung erste Hauptbedingung ist, an den Formen des Marsches, des Tanzes und des Liedes.

Der Marsch.

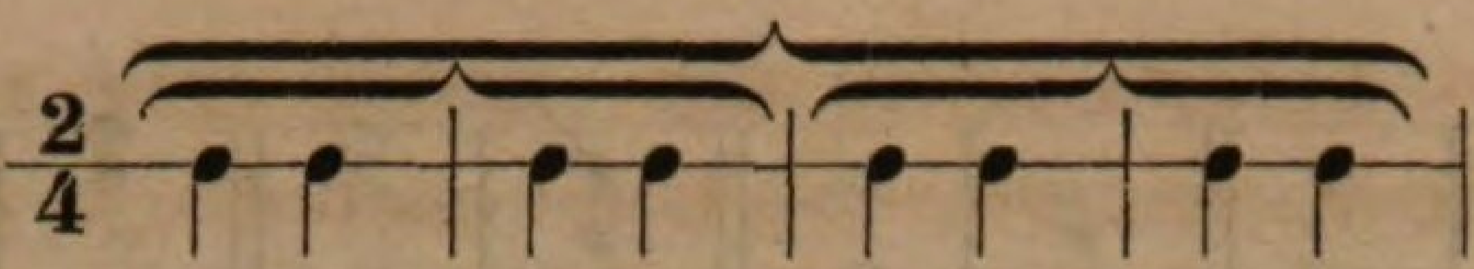
Im Marsch, wie im Tanz regelt und bestimmt der Rhythmus die Bewegung der Füsse. Nach dem Marsch oder Tanzschritt wird daher der Rhythmus der sie begleitenden Musik bestimmt werden müssen. Wie in beiden eine Anzahl von verschiedenen Schritten vereinigt werden, so muss auch der Rhythmus der Musik sich demgemäss gestalten.

Der Marsch setzt sich aus der Wiederholung von zwei gleichen Schritten zusammen; der ursprüngliche Rhythmus ist also ganz einfach



und wir finden ihn in dieser Einfachheit noch häufig bei Märschen für die Trommel angewendet.

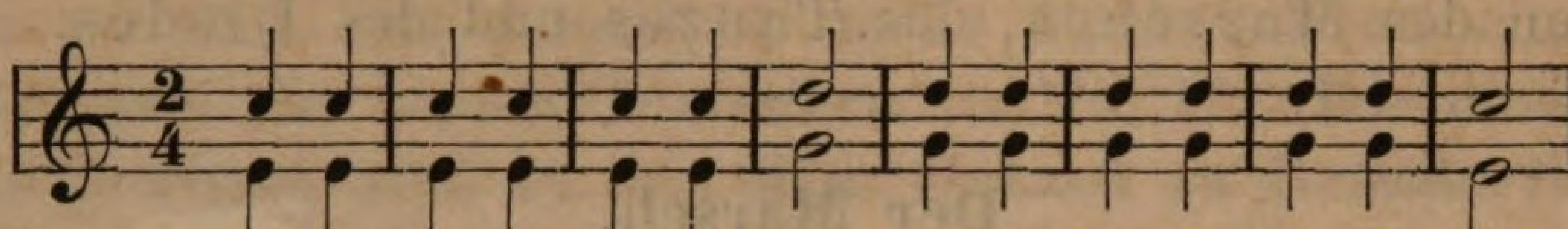
Allein die fortwährende Wiederkehr eines so einfachen Rhythmus müsste selbst die Beine ermüden; um dies zu verhindern, ziehen wir je zwei Tacte zu zweitactigen Gruppen zusammen:



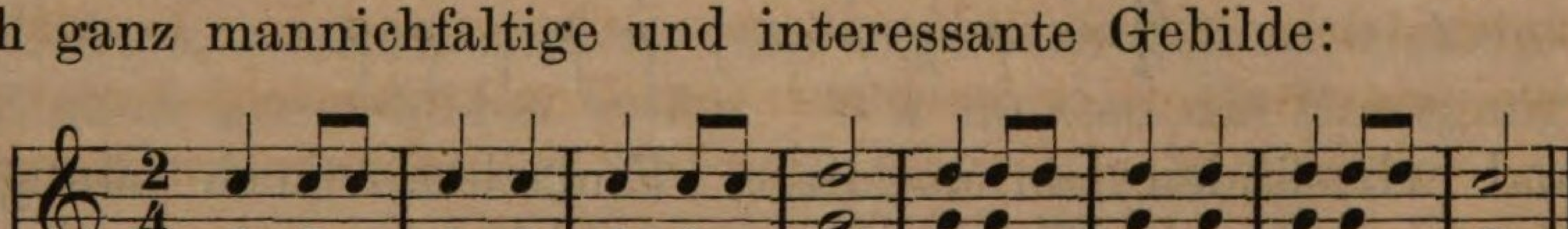
deren zwei wir wiederum verbunden als Vordersatz betrachten, dem dann ein gleichgebildeter Nachsatz folgen muss.

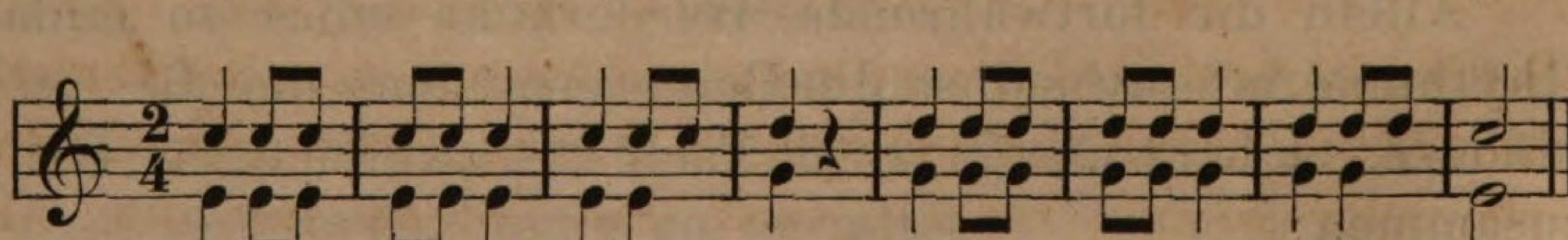


Es ist dies die einfachste Gestalt des Marsches, die wir in derselben Weise gleichmässig zusammensetzend, beliebig erweitern können. Diese Gruppierung erfolgt zunächst, wie wir aus der allgemeinen Musiklehre bereits wissen, durch Abstufung der Accente; jetzt gewinnen wir noch neue Mittel durch die Dominantwirkung. Wollen wir jenes rhythmische Marschschema zweistimmig gestalten, so folgen wir dem bereits angegebenen Prinzip; wir schliessen den Vordersatz mit einem Halb-, den Nachsatz mit einem Ganzschluss.

90. 

Durch die Bewegung von der Tonika nach der Dominant im Vordersatz und die, dem entsprechende rückgängige Bewegung nach der Tonika im Nachsatz sind beide zu einer innerlich verbundenen Periode in einander gefügt. Freilich bewegt sich das Ganze in einer Monotonie, die fast noch fühlbarer geworden ist, als bei unserm ursprünglichen Schema. Allein wir besitzen schon eine Menge rhythmischer Mittel, ihr abzuhelfen. Die allgemeine Musiklehre lehrt schon dasselbe Metrum in verschiedener Weise darstellen. Wenden wir diese auf unser Marschschema an, so erhalten wir rhythmisch ganz mannichfaltige und interessante Gebilde:

91. 

92. 

Wir haben bereits aber auch schon eine reiche Anzahl melodischer Mittel, um dies Schema melodisch zu beseelen.

93. 

94. 

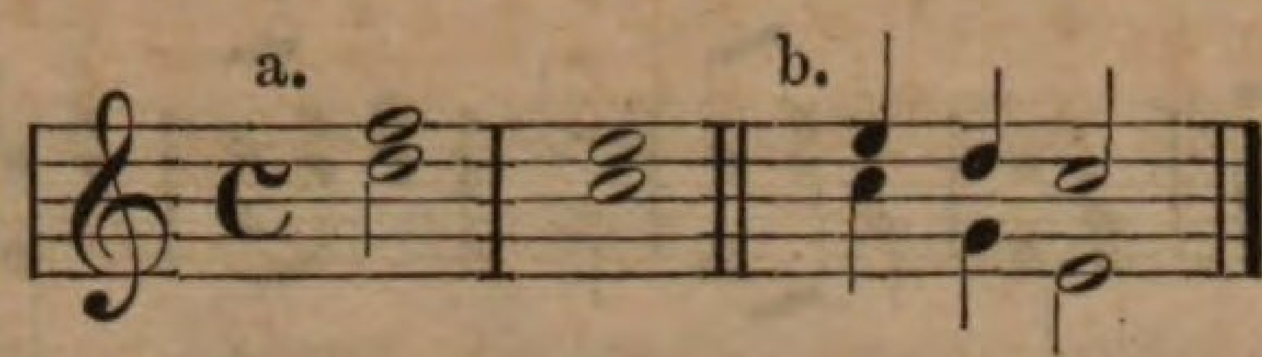
95. 

96. 

Betrachten wir nun diese, in Vorder- und Nachsatz gegliederte Periode als einen Theil dem wir einen zweiten, ähnlich construierten entgegensetzen, so werden natürlich auch die Angelpunkte eine veränderte Stellung erhalten müssen. Sämmtliche Sätze von No. 91 an bedürfen eigentlich eines solchen nicht. Sie sind innerlich vollständig befriedigend. Wenn wir ihnen einen zweiten Theil anreihen wollten, so würden wir ein Gebilde erhalten, wie unter No. 17, das aus zwei, nur äusserlich verbundenen Theilen besteht.

Um zwei Theile auch innerlich zu verbinden, müssen wir jene Construction der Periode auf dies grössere Ganze übertragen; wie dort der Vordersatz, so muss jetzt der erste Theil mit dem Halbschluss abschliessen, also die Bewegung nach der Dominant machen, und der zweite Theil wendet sich dann wieder zurück nach der Tonika mit dem Ganz-

schluss. Da wir aber auch den ersten Theil wie eine Periode gliedern, also aus Vorder- und Nachsatz zusammensetzen, würden zwei Halbschlüsse hinter einander kommen, was wir dadurch umgehen, dass wir an Stelle jenes ersten Halbschlusses einen unvollkommenen Ganzschluss, bei dem nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (*a*) oder der auf ein gewesenes Haupttacttheil fällt oder die Tonika nur leicht berührt, setzen:

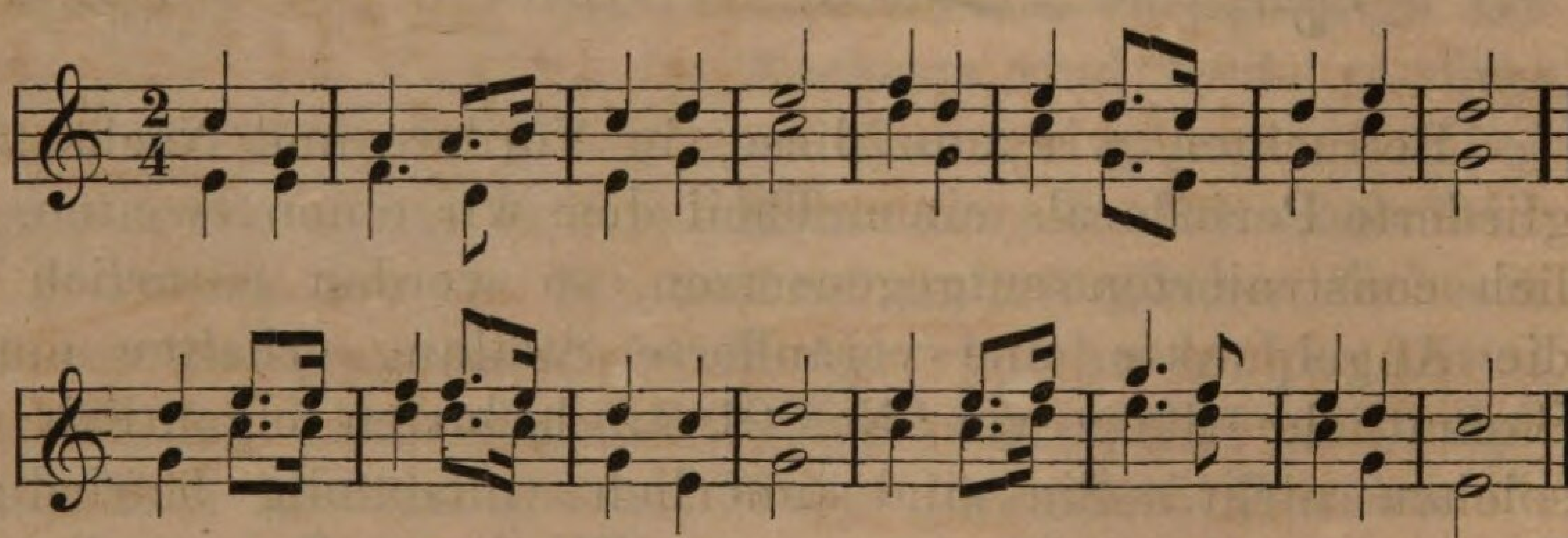
97. 

Soll der zweite Theil ebenso gegliedert werden, dann wendet sich der Vordersatz mit einem Halbschluss nach der Dominant und der Nachsatz selbstverständlich nach der Tonika.

Ein solches zweitheiliges Tonstück würde also folgende Grundlage haben:

98. 

so dass ein zweitheiliger Marsch sich etwa so gestalten würde:

99. 

Wie wir ferner an dem Volksliede (No. 81) sahen, kann jene Erhebung nach der Dominant sich so steigern, dass sie zu einem wirklichen

Uebergang (Modulation)

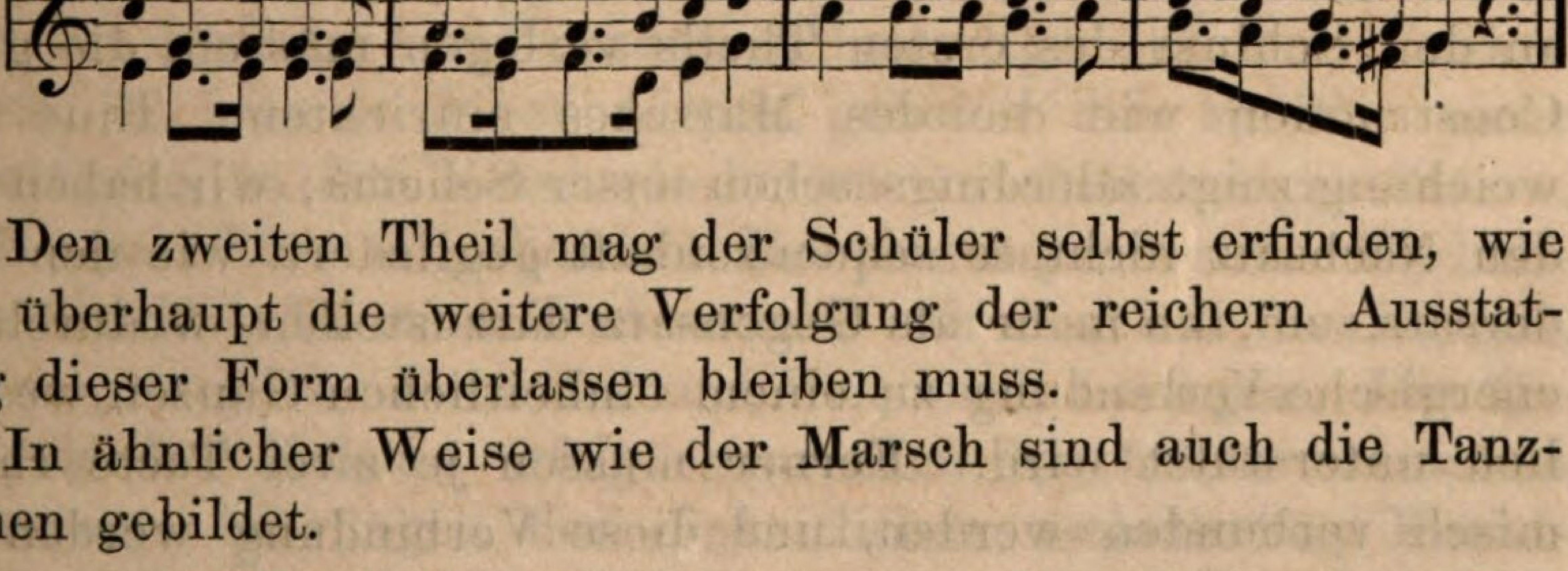
nach der Tonleiter der Dominant wird. Der Theilschluss wird dort nicht nur durch einen Halbschluss auf der Dominant erreicht, sondern der Schluss verlässt die ursprüngliche Ton-

leiter durch einen vollständigen Ganzschluss in der Tonleiter der Dominant.

Dasselbe Verfahren auf den Marsch angewandt, lässt die Form schon wieder etwas reicher ausgestattet und gewichtiger herausgebildet erscheinen:

100. 

Fast wird dann aber der Rahmen für diese breite Entfaltung unserer Mittel zu eng, und darum dürfte es zweckmässig erscheinen, dass wir ihn erweitern und zwar einfach durch Verdoppelung des ursprünglichen Metrums — wir verwandeln das zweitheilige in ein viertheiliges und behalten im Uebrigen die Construction bei:

101. 

Den zweiten Theil mag der Schüler selbst erfinden, wie ihm überhaupt die weitere Verfolgung der reichern Ausstattung dieser Form überlassen bleiben muss.

In ähnlicher Weise wie der Marsch sind auch die Tanzformen gebildet.

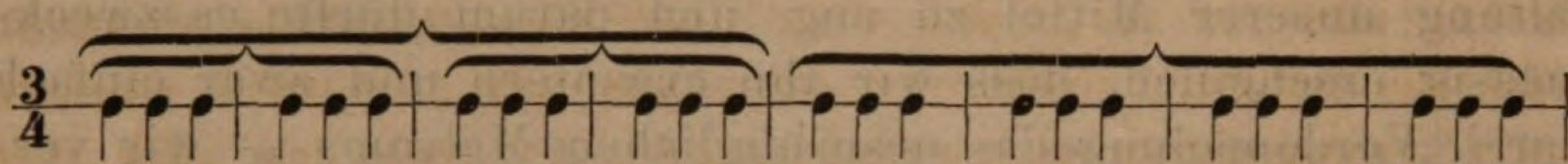
Der Walzer

erfordert die regelmässige Wiederkehr von zwei mal drei Schritten während einer Umdrehung, deshalb ist die Zusammenfassung von zwei dreitheiligen Tacten geboten:

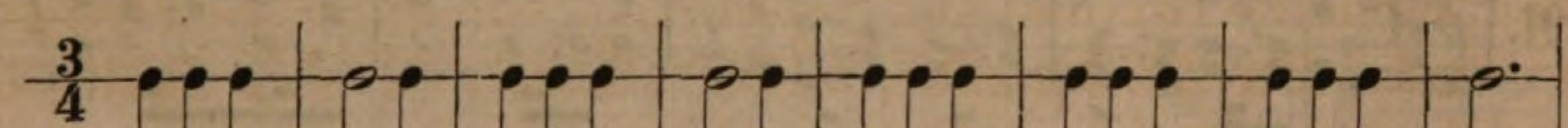


Die immer gleichmässige Wiederkehr dieser rhythmischen Formel würde gleichfalls ermüden, und so bilden wir wieder durch den gleichen Prozess wie früher: durch Zusammenfassung der kleinern Einheiten zu grössern, einen ersten Theil, dem wir einen zweiten, wol auch dritten u. s. w. entgegensetzen.

Der Walzerrhythmus würde sich also in folgender Weise in seinem ersten Theil darstellen:



oder unter Beobachtung einer, namentlich für den Vordersatz sehr nothwendigen Cäsur, durch welche die ursprüngliche Gliederung hervorgehoben wird, und mit rhythmischer Andeutung des Schlusses:



Um mit diesem ersten Theil einen zweiten verbinden zu können, werden wir wieder die Bewegung nach der Dominant an den Schluss des ersten Theils verlegen müssen, die ganze Construction wie die des Marsches einrichten. Eine Abweichung zeigt allerdings schon unser Schema; wir haben hier den Nachsatz nicht so sequenzenhaft gegliedert, wie den Vordersatz, um ihn mehr als Gegensatz darzustellen, wodurch die energische Verbindung zu einem einheitlichen Ganzen wesentlich unterstützt wird. Ferner müssen je zwei Tacte rhythmisch verbunden werden, und diese Verbindung werden wir wieder durch den Gegensatz von Tonika und Dominante wesentlich unterstützen; wir werden demnach schon vom ersten nach dem zweiten und vom dritten nach dem vierten Tact

von Tonika zu Dominant schreiten und in den nächsten vier Tacten den Uebergang nach der Dominant bewerkstelligen. Der zweite Theil wendet sich dann in derselben Weise über die Unterdominant zurück nach der Tonika:

102.



Es wird dem Schüler nicht schwer werden, eine Reihe derartiger Märsche und Tänze zu erfinden. Wir rathen wiederum, dass er es in den verschiedensten Tonarten versucht, und sich jedesmal nicht nur das rhythmische Schema, sondern auch den gesammten zweistimmigen Apparat, den ihm jede Tonart zur Verfügung stellt, vorher vollständig zu eigen macht. Jede Erfindung schon innerhalb dieser engen Grenzen setzt eine vollständige Vertrautheit mit dem Material voraus.

Wir haben uns bisher bei unserer melodischen Gestaltung durch die rhythmische Anordnung, wie durch die eigenste Natur der Zweistimmigkeit leiten lassen, weil eben beides in der Form bedingt ist. Bei der dritten Form, der

Liedform,

tritt das melodische Element selbständiger in den Vordergrund; es scheint daher wieder geboten die Melodie mehr selbständig, in der Weise wie bei unsern einstimmigen Sätzen, zu fassen. Eine eingehendere Betrachtung über das Verhältniss der Melodie zum Text müssen wir uns hier, wo es gilt, die ursprüngliche Form festzustellen, noch versagen. Die Erfindung der Melodie erfolgt ganz nach den früher erörterten Gesetzen: Störungen der einheitlichen melodischen Entfaltung wirken im Gesange noch unangenehmer, als bei Instrumenten. Die Melodie schliesst sich eng an das Sprachgebäude an, so dass sie auch da sich hebt oder senkt, wo der Sprach-

ton eine *Steigerung* oder *Abschwächung* erfordert, und der musikalische Rhythmus schliesst sich eng dem Sprachrhythmus an. Die verschiedenen musikalischen Darstellungen der Sprachmetra sind hier gleichfalls noch nicht zu erörtern. Hier genügt es, den Schüler anzuweisen, vorwiegend syllabisch die Melodie zu gestalten, für jede Silbe einen Ton zu erfinden und nur selten kleine Melismen nach früherer Anleitung ausschmückend einzuführen. Die musikalische Construction der Liedform wird durch das strophische Versgefüge bedingt.

Die Angelpunkte der modernen Tonart: *Tonika*, *Dominant* und *Unterdominant* bilden auch die Stützpunkte der Liedconstruction. Die im Reim verbundenen Verszeilen werden jetzt auch musikalisch in Verbindung gebracht durch das hinreichend besprochene Wechselverhältniss, in welchem Tonika und Dominant stehen; indem die Melodie jene Angelpunkte an die Reimschlüsse versetzt und in der Regel direct ohne Umschweife auf diese Punkte losgeht, beherrscht jene Dominantwirkung die ganze Liedgestaltung. Nachstehendes Volkslied aus dem sechzehnten Jahrhundert gewährt vollständigen Aufschluss hierüber.

103.


Durch den Reim ist der Vers in zwei Hälften geschieden, die sich in der musikalischen Construction als Vorder- und Nachsatz darstellen. Auf dem ersten Reimschluss erfolgt die Ausweichung nach der Tonleiter der Dominant; auf dem zweiten dann der entsprechende Rückgang nach der Tonika und hier sogar äusserst feinsinnig mit demselben melodischen Motiv. Die weitere Anordnung ist dann selbstverständlich und klar. Alles Weitere gehört, wie bereits erwähnt, in den nachfolgenden Theil.

Noch müssen wir aber der zweistimmigen Darstellung der Molltonleiter und der auf ihr beruhenden Tonsätze gedenken. Sie erhält ihre zweite Stimme ganz nach Anleitung der Durtonleiter:

104. 

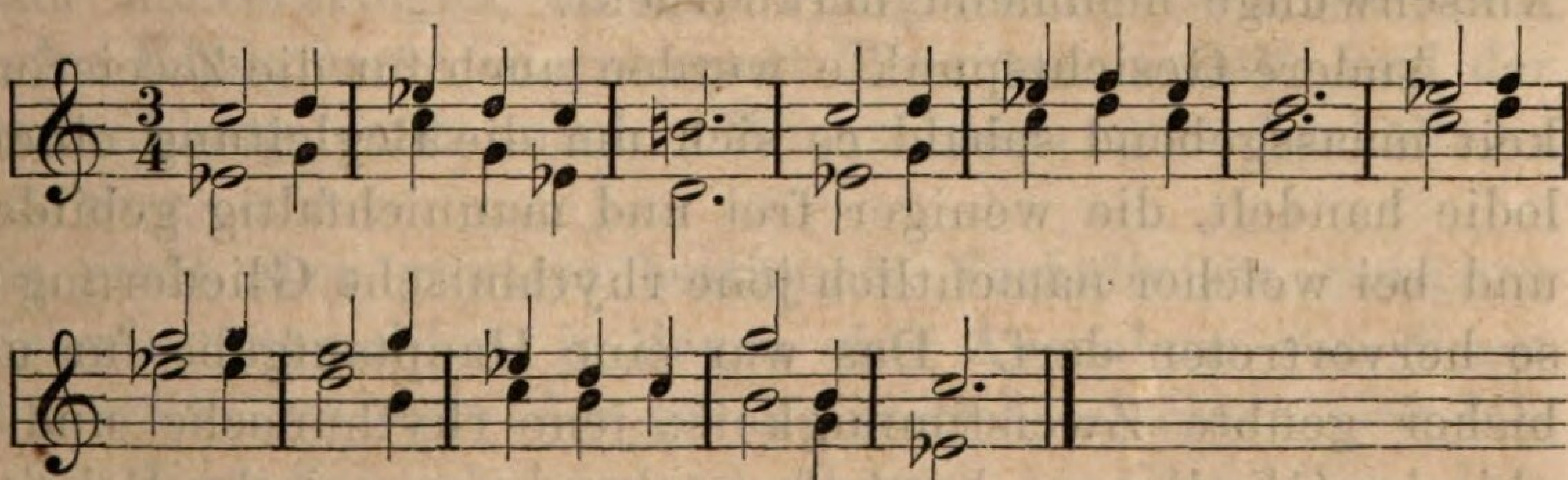
Wenn es die Tonlage zulässt kann der Anfang natürlich auch so zweistimmig behandelt werden:

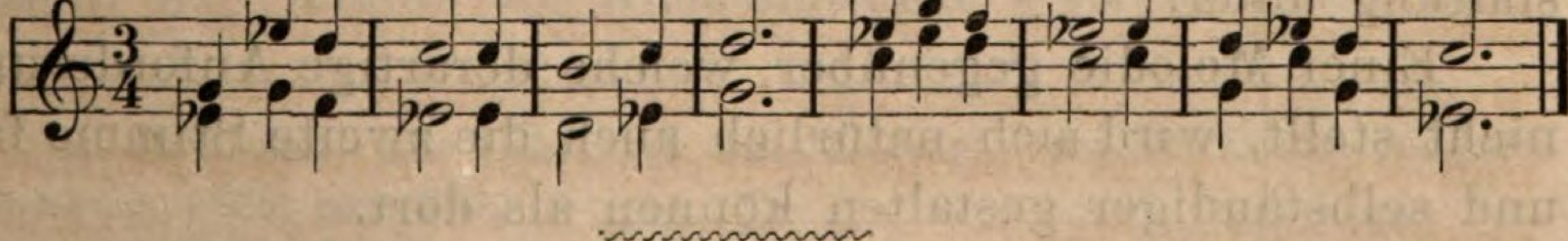
105. 

Auch die zweistimmige Behandlung der Tonsätze, die auf der andern Tonleiter mit kleiner Sexte erfunden sind, erfolgt nach diesem Schema, so dass die unter No. 63—66 verzeichneten Tonsätze zweistimmig sich so gestalten:

106. 

107. 

108. 

109. 

Drittes Kapitel.

Der zweistimmige künstliche Contrapunkt.

Wir haben bei der zweistimmigen Bearbeitung der volksthümlichen Lieder unsere zweite Stimme bisher immer begleitend gefasst und sie der gegebenen ersten Stimme untergeordnet. Diese erschien uns als Hauptstimme, weshalb wir sie auch in die Oberstimme verlegten und die zweite begleitende Stimme der Unterstimme zuwiesen. Zur Rechtfertigung und Begründung dieses Verfahrens möge hier noch erwähnt werden, dass diese Bearbeitung für die meisten dieser Lieder die einzig zweckentsprechende ist, in den häufigsten Fällen sogar jeder mehrstimmigen Bearbeitung vorzuziehen sein wird. Die Volksmelodie erhebt sich in der Regel so frei und ungezwungen, und schwebt so leicht beschwingt dahin, dass es nur jener leichten harmonischen Fixierung der Angelpunkte bedarf, und dass jeder schwerere Stimmapparat sie in ihrem Aufschwunge hemmend herabdrückt.

Andere Gesichtspunkte werden auch für die Zweistimmigkeit maassgebend sobald es sich um die Begleitung einer Melodie handelt, die weniger frei und mannichfaltig gebildet ist, und bei welcher namentlich jene rhythmische Gliederung nicht so hervortreten darf. Das war eine Hauptaufgabe für unsere bisher geübte Zweistimmigkeit: jene rhythmische und strophische Gliederung durch feststehende energische Schritte zu unterstützen; diesem Zuge ordnete sich die ganze übrige Gestaltung unter.

Einer Melodie gegenüber, welche derartige Anforderungen nicht stellt, wird sich natürlich auch die zweite Stimme freier und selbständiger gestalten können als dort.

Wir bezeichnen die feststehende Melodie, welcher eine zweite, eben so selbständige Melodie hinzugefügt werden soll, gleichviel ob als Ober- oder als Unterstimme nach der üblichen Weise

Cantus firmus (d. i. feststehender Gesang)

und die dazu erfundene zweite:

Contrapunkt.

Je freier wir jetzt in der Behandlung der Intervallenverhältnisse beider Stimmen zu einander werden, desto vorsichtiger müssen wir in der Anwendung derselben verfahren. Wir wissen bereits, dass die Fortschreitung zweier Stimmen in Octaven und Quinten die Selbständigkeit beider aufhebt. Die alte Lehre hat mit grosser Sorgfalt die zusammenklingenden Intervalle nach ihrer Verwendbarkeit für den Vocalsatz untersucht und scheidet dieselben in

Consonanzen und **Dissonanzen.**

Die Akustik erläutert das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen folgendermassen:

Wenn zwei musikalische Klänge neben einander erklingen, ergeben sich im Allgemeinen Störungen ihres Zusammenklingens durch die Schwebungen, welche ihre Partialtöne mit einander hervorbringen, so dass ein grösserer oder kleinerer Theil der Klangmasse in getrennte Tonstösse zerfällt und der Zusammenklang rauh wird. Wir nennen dies Verhältniss Dissonanz.

Es giebt aber gewisse bestimmte Verhältnisse zwischen den Schwingungszahlen, in denen eine Ausnahme von dieser Regel eintritt, wo entweder gar keine Schwebungen sich bilden, oder diese Schwebungen so schwach ins Ohr fallen, dass sie keine unangenehme Störung des Zusammenklanges veranlassen; wir nennen die Ausnahmsfälle Consonanzen*).

*) H. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen. Zweite Ausgabe. Braunschweig, 1865, pag. 293.

Zu den Consonanzen rechnet die alte Lehre:

Den Einklang, die Octave und die Quint als vollkommene,

die grosse und kleine Terz und grosse und kleine Sext als unvollkommene Consonanzen.

Dissonanzen sind dann die grosse und kleine Sekunde und deren Umkehrung die grosse und kleine Septime.

In der Praxis machte sich noch eine dritte Klasse geltend, welche einmal als Dissonanzen, das andere Mal als Consonanzen behandelt werden:

Die Quarte, der Tritonus und seine Umkehrung, die sogenannte falsche Quint.

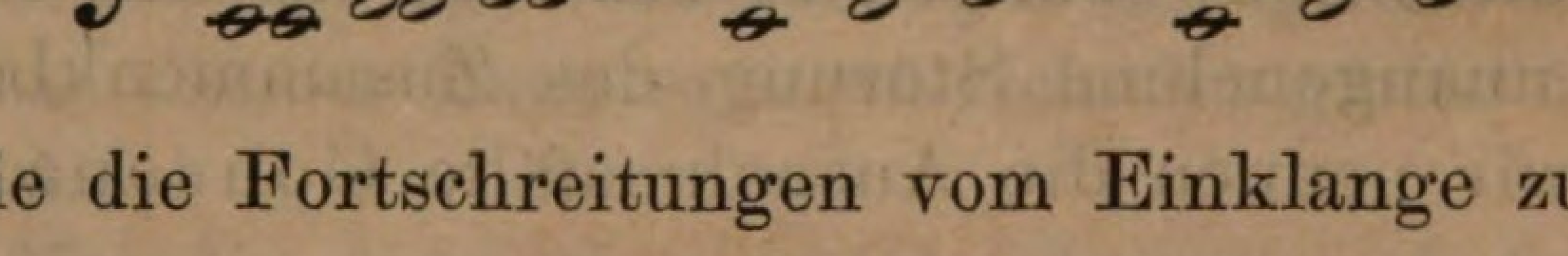
Auf diese Eintheilung der Intervalle gründet die alte Lehre ihre Regeln für die Fortschreitung der einzelnen Stimmen.

Die Bewegung zweier Stimmen kann in dreierlei Weise geschehen: entweder beide Stimmen bewegen sich in derselben Richtung auf- oder abwärts, also in grader Bewegung (*motus rectus*), oder die eine Stimme bewegt sich aufwärts, während die andere abwärts geht (Gegenbewegung — *motus contrarius*) oder die eine der Stimmen bleibt liegen, während die andere eine Bewegung auf- oder abwärts macht — die Seitenbewegung (*motus obliquus*).

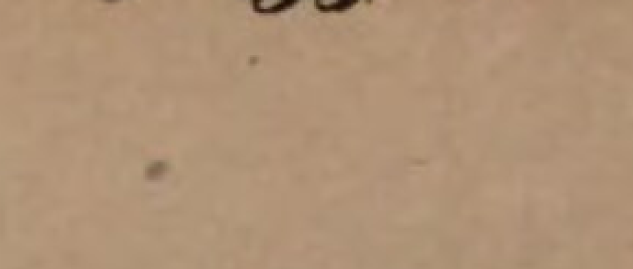
Durch die erste Regel, welche die alte Lehre für diese Bewegung der Stimmen aufstellte:

von einer vollkommenen Consonanz zu einer andern vollkommenen darf nur in der Gegenbewegung fortgeschritten werden,

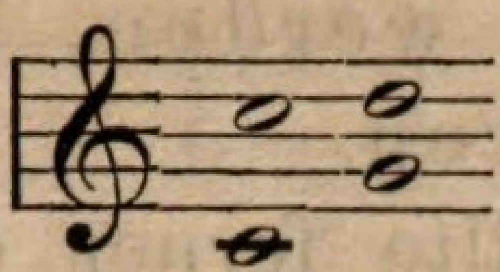
waren jene Fortschreitungen im Einklange, in Octaven und Quinten verboten, welche wir bereits als unzulässig erkannten:

110. 

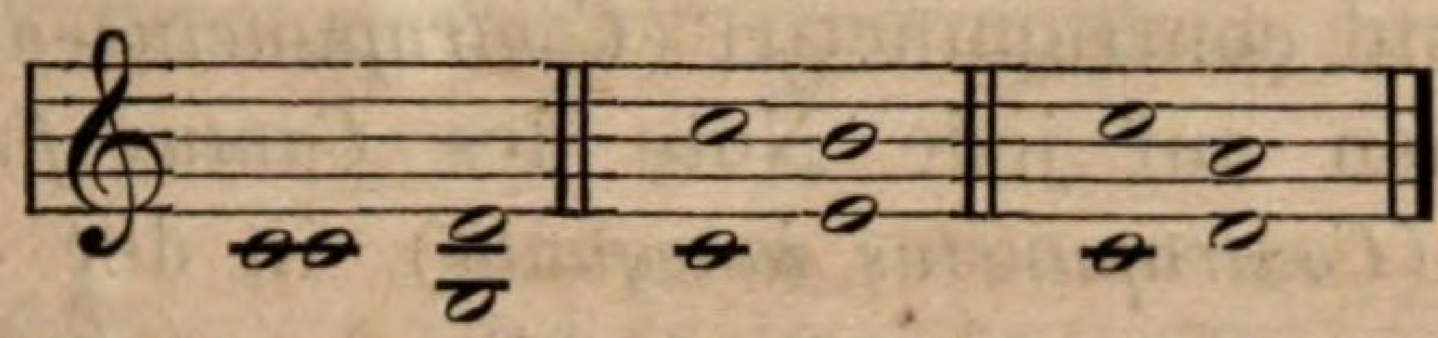
ebenso wie die Fortschreitungen vom Einklange zur Quint:

111. 

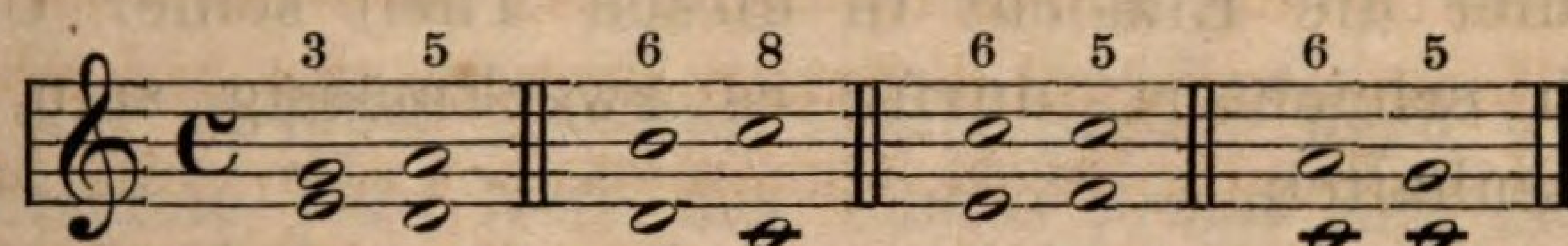
und von der Octave zur Quint

112. 

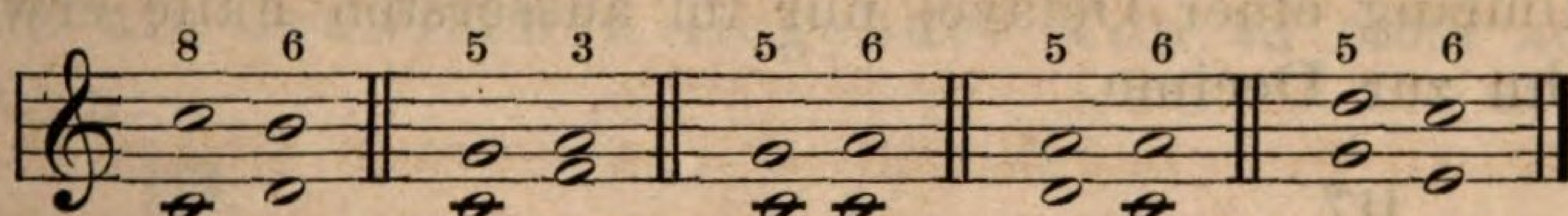
die selbstverständlich nur in der Gegen- oder Seitenbewegung erfolgen können:

113. 

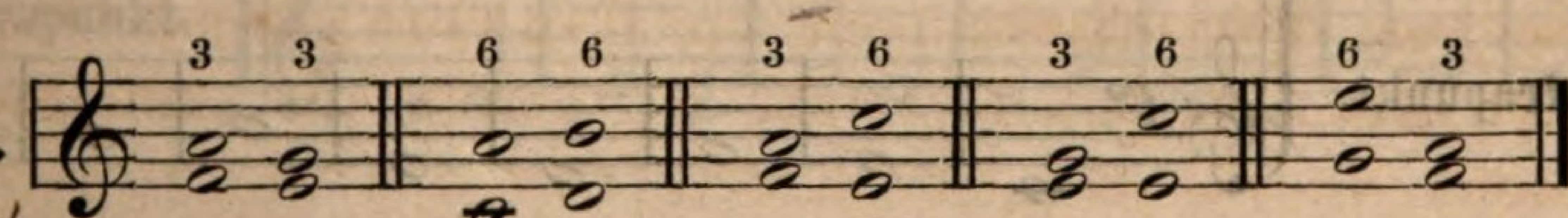
Denselben Grund hat ferner jene zweite Regel, nach welcher auch von einer unvollkommenen nach einer vollkommenen Consonanz nur in der Seiten- oder Gegenbewegung geschritten werden darf:

114. 

und dass man endlich nach Regel 3 von einer vollkommenen zu einer unvollkommenen Consonanz, also von 8 zu 6, von 5 zu 3 oder zu 6, ebenso in allen Bewegungen fortschreiten kann:

115. 

wie nach Regel 4 von einer unvollkommenen Consonanz zu einer andern unvollkommenen, also von 3 zu 3, 6 zu 6 und 3 zu 6:

116. 

ersahen und übten wir bereits an unsern ersten zweistimmigen Beispielen.

Neu ist uns dagegen hier die Einführung der

Dissonanzen.

Diese müssen genügend vorbereitet erscheinen: entweder vorher Consonanz gewesen sein oder doch

mindestens stufenweis einer solchen folgen; sie müssen ferner aufgelöst werden, also direct wieder zu einer Consonanz führen.

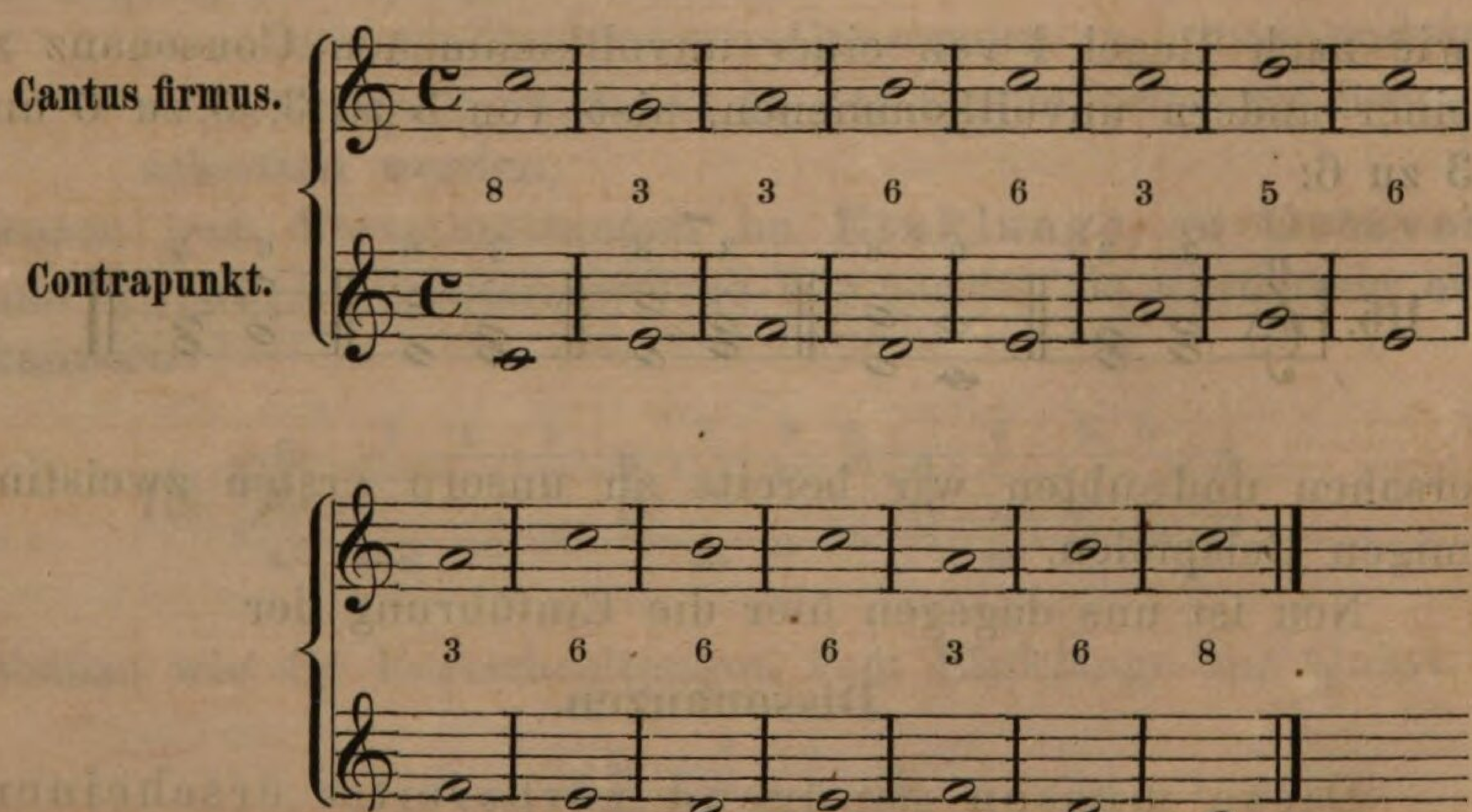
Die alte Lehre theilte ferner den Contrapunkt noch in verschiedene Gattungen, je nach seiner verschiedenen Construction. In der ersten Gattung wurde der *Cantus firmus* Note gegen Note contrapunctirt (*Contrapunctus aequalis*), in der zweiten kamen auf jede Note des *Cantus firmus* zwei des Contrapunkts (*Contrapunctus inaequalis*), in der dritten dann vier gegen eine; eine vierte Gattung entstand durch einen synkopierten Contrapunkt u. s. w.

Dass diese Eintheilung nur für die specielle Methode gilt, bedarf wol kaum der Erwähnung. Für das Kunstwerk giebt es keinen Contrapunkt verschiedener Gattung. Da sie indess dem Schüler die Einsicht in diesen Theil seiner Uebungen wesentlich erleichtert, dürfte es zweckmässig sein, vorerst daran festzuhalten.

Ein einziges Beispiel von jeder Art wird genügen, um die Art dieser Bearbeitungen klar zu machen.

Noch sei bemerkt, dass wir bei diesen Uebungen die Stimmen möglichst nahe an einander halten. Als Norm gilt uns der Umfang einer Octave, nur im äussersten Falle erweitern wir ihn zur Decime.

117.



118.



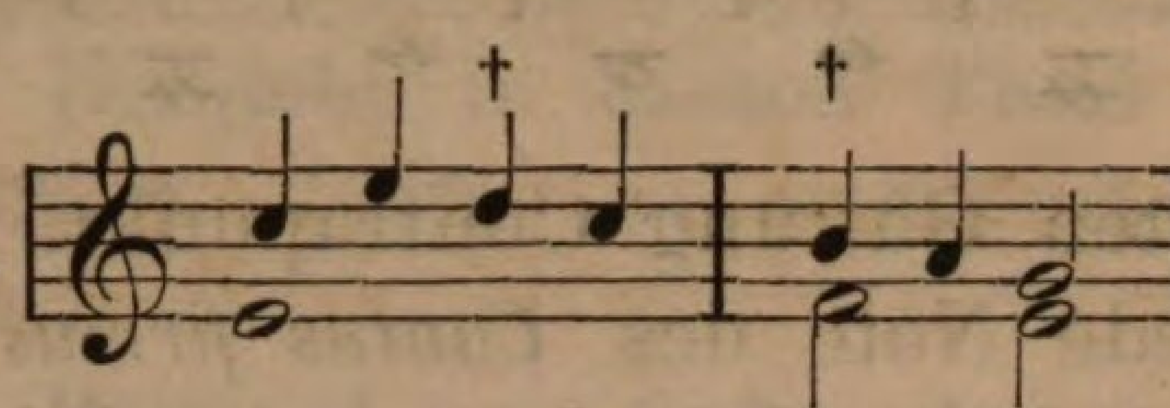
Bei der zweiten Gattung Contrapunkt, nach welcher die zweite Stimme jede Note des *Cantus firmus* mit zwei Noten contrapunktiert, wird die Einführung der Dissonanzen nothwendig. Hierbei ist zu beobachten: dass diese zunächst immer auf das Nebentacttheil fallen, dass sie eben nur als Durchgang auftreten, also von einer Consonanz als dazwischen liegender Ton zu einer andern überleiten:

119.

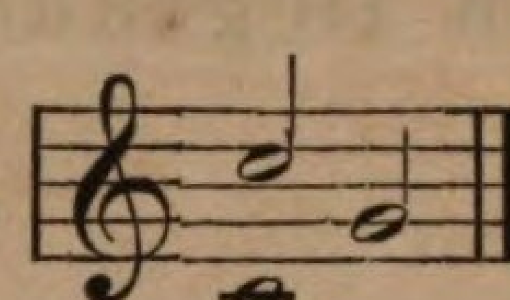


Wir haben im vorstehenden Beispiel den Durchgang überall mit einem † bezeichnet.

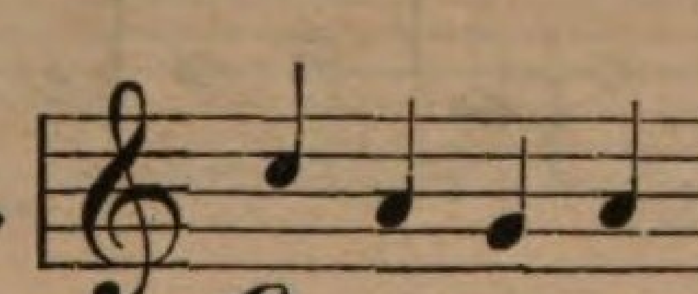
Bei einer dritten Gattung Contrapunkt, nach welcher zu einem in ganzen Noten sich bewegenden *Cantus firmus* ein Contrapunkt in Vierteln gesetzt werden soll, ist zu beobachten, dass die Consonanzen in der Regel auf das Haupttacttheil und das gewesene Haupttacttheil, also auf das erste und dritte Viertel fallen; die Dissonanzen auf die Nebentacttheile: das zweite und vierte. Eine Abweichung von dieser Regel wird indess sehr häufig durch die Nothwendigkeit eines fliessenden Gesanges herbeigeführt. Einer solchen begegnen wir schon häufig bei den alten Meistern in der sogenannten Wechselnote. Wir nennen jetzt Wechselnote diejenige Dissonanz, welche auf ein Haupttacttheil zu stehen kommt:

120. 

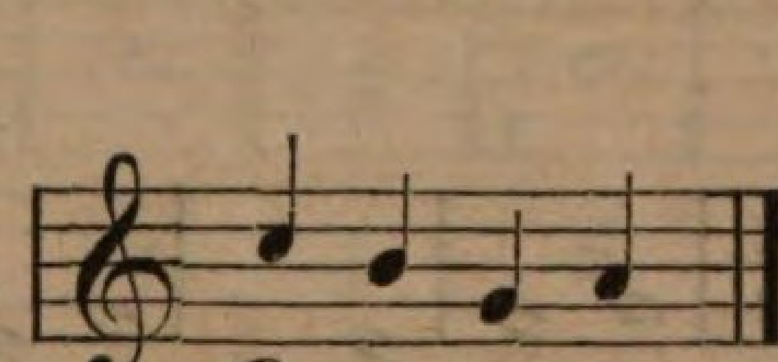
die älteren Meister dagegen jene eigenthümliche melodische Wendung, mit welcher sie einen Quartensprung fliessender zu gestalten suchten. Sollte der Contrapunkt

121. 

in vier Viertel aufgelöst werden, ohne die Stellung der Consonanzen zu verändern, so durfte zwischen *c* und *g* nur *h* oder *a* eingeschoben werden, und die Alten wählten nicht *a*

122. 

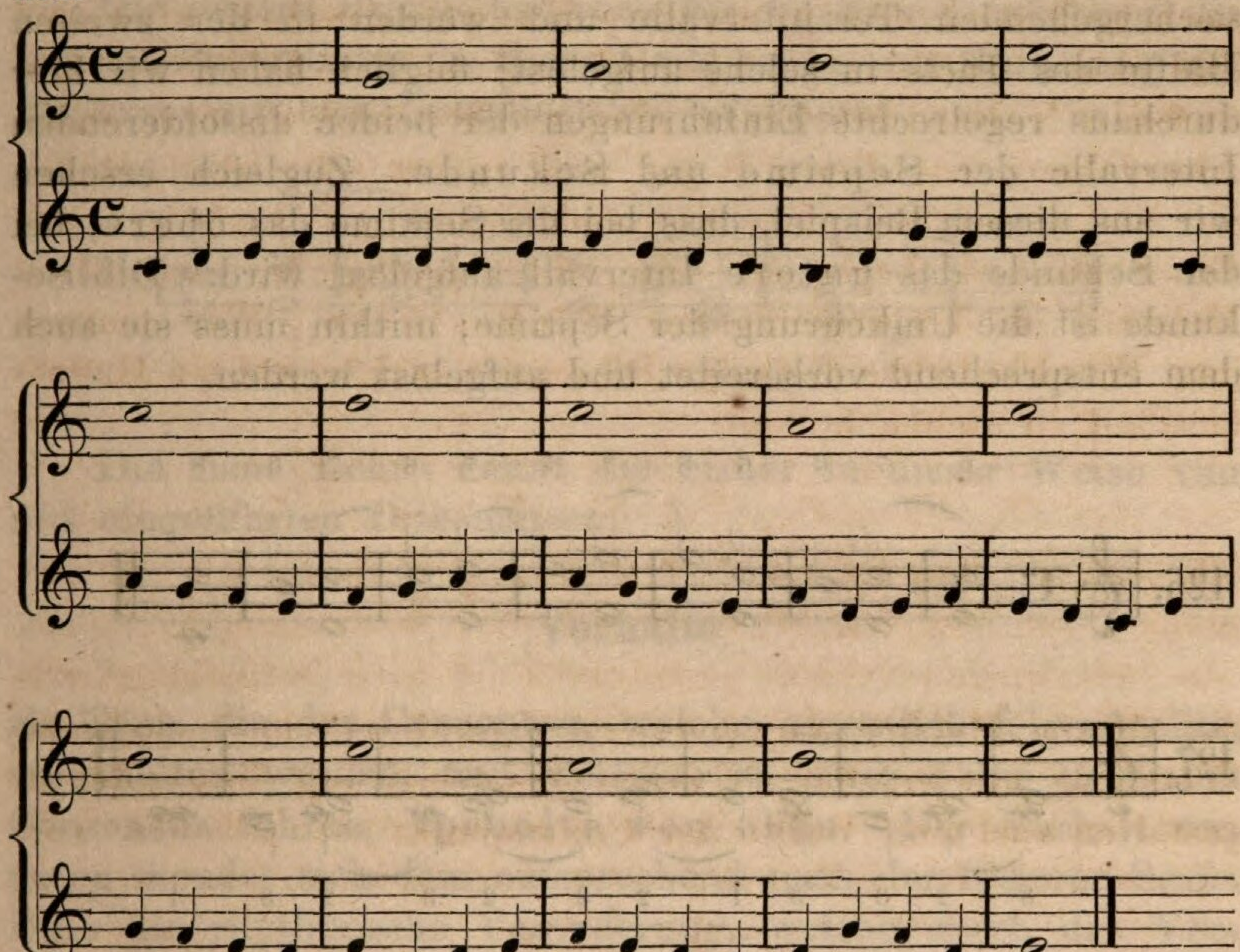
sondern — *h* —

123. 

sie nannten diesen Ton — Wechselnote — und behandelten ihn wie eine Consonanz.

Wir wählen wiederum unsern ersten *Cantus firmus* und contrapunktieren ihn mit vier Viertel-Noten gegen je eine ganze:

124.



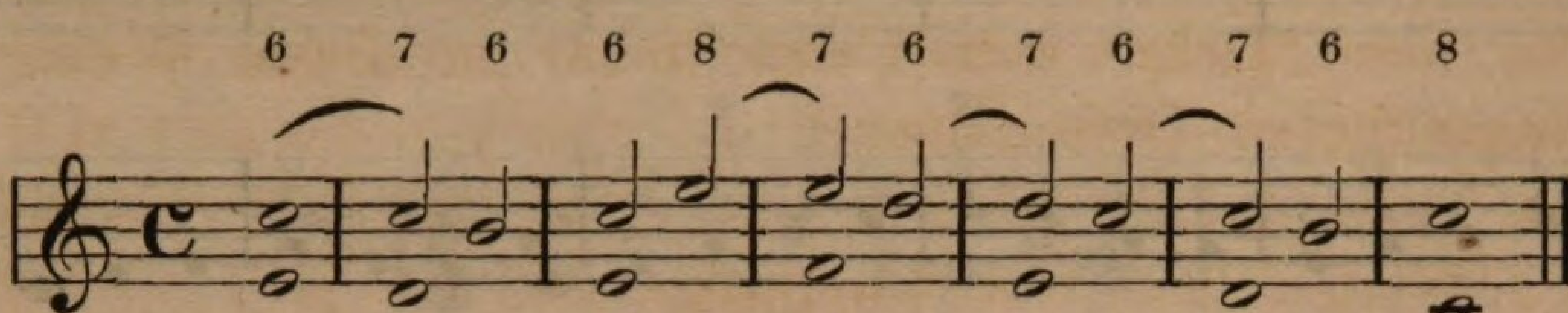
Mit wenigen Ausnahmen haben wir in allen erwähnten Fällen die Dissonanz auf dem Nebentacttheil vorübergehend eingeführt. Wollen wir sie auch auf dem Haupttacttheil einführen und ihr so auch rhythmisch grössere Bedeutung geben, so müssen wir sie *vorbereiten*: sie vorher als Consonanz einführen und *auflösen*: sie zu der nächsten Consonanz hinabsteigen lassen.

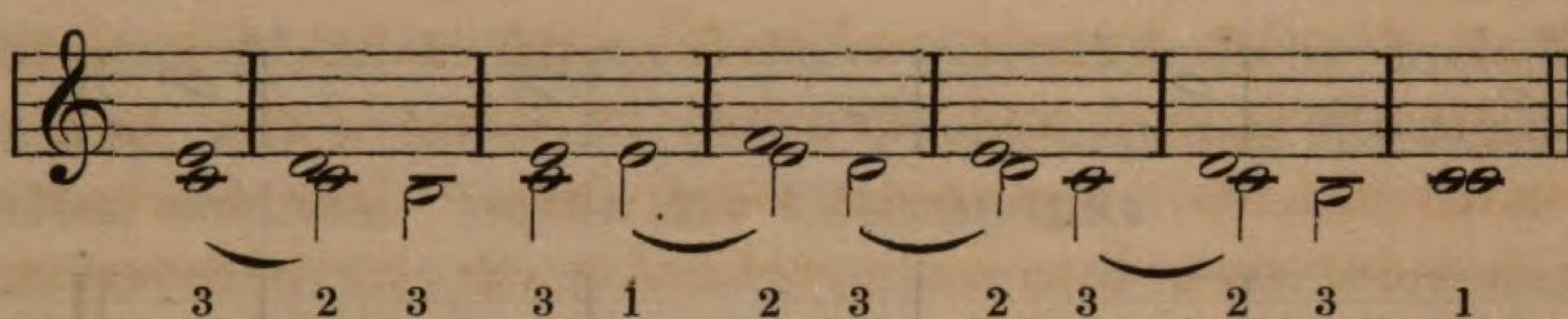
In nachfolgendem Beispiel sind Septimen und Sekunden auf dem Haupttacttheil eingeführt:

125.

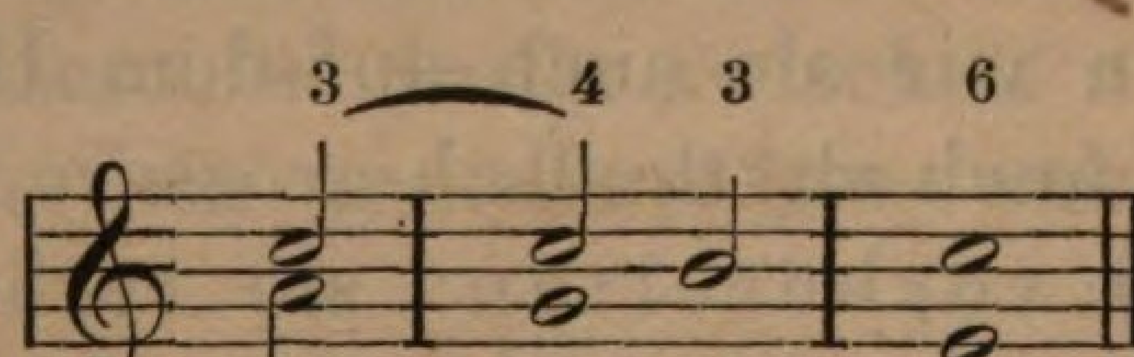


Die im zweiten, dritten und vierten Tact eintretende Septime ist im vorhergehenden Tact Sext gewesen und führt immer in der zweiten Hälfte des Tacts zu einer Sext. Die Sekunden im fünften, sechsten und siebenten Tact waren im vorhergehenden Terzintervalle und werden in der zweiten Hälfte des Tacts in solche aufgelöst; folglich haben wir hier durchaus regelrechte Einführungen der beiden dissonierenden Intervalle der Septime und Sekunde. Zugleich ersehen wir aus diesem Beispiel, dass bei der Septime das obere, bei der Sekunde das untere Intervall aufgelöst wird. Die Sekunde ist die Umkehrung der Septime; mithin muss sie auch dem entsprechend vorbereitet und aufgelöst werden.

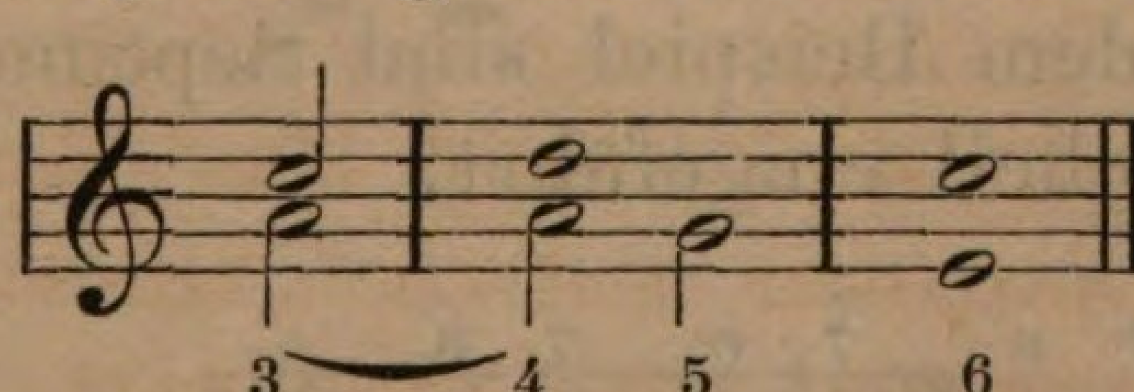
126. 

127. 

Ueberhaupt gilt als Regel: dass die dissonierende Stimme aufgelöst werden muss, weshalb die Quart sowol nach der Terz:

128. 

als auch nach der Quint geführt werden kann:

129. 

Die übermässige Quart, der sogenannte Tritonus, wurde, wie bereits erwähnt, schon von den Alten nicht gern als Dissonanz auf dem Haupttacttheil eingeführt, jedenfalls aber wie die reine Quart behandelt:

130. 

Die neuere Praxis hat auch für die Zweistimmigkeit die letztere Behandlung in ihrer Umkehrung zur Einleitung des Schlusses auf dem Nebentacttheil adoptiert.

131. 

Die neue Lehre nennt die bisher in dieser Weise von uns eingeführten Dissonanzen:

Vorhalte

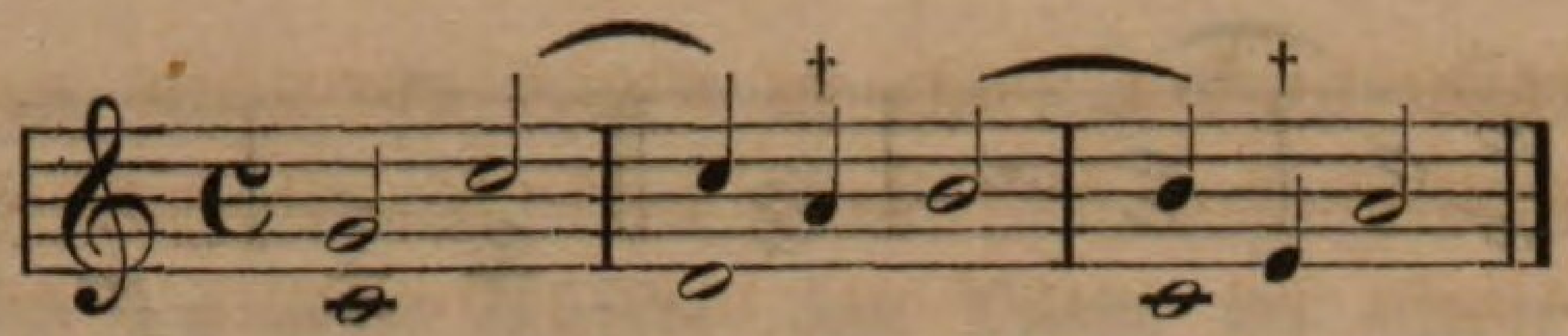
als Töne, die der Consonanz, welche eigentlich folgen sollte, vorgehalten werden, und weil sie zu einer tiefer liegenden Consonanz führen, Vorhalte von oben. Der Vorhalt von unten wendet sich dem entsprechend nach der höheren Stufe. Dass die rhythmische Veränderung, welche durch das Verfahren herbeigeführt wird, indem der vorhergehende Nebentacttheil mit dem nachfolgenden Haupttacttheil zu einer Einheit verschmolzen wird

Syncope

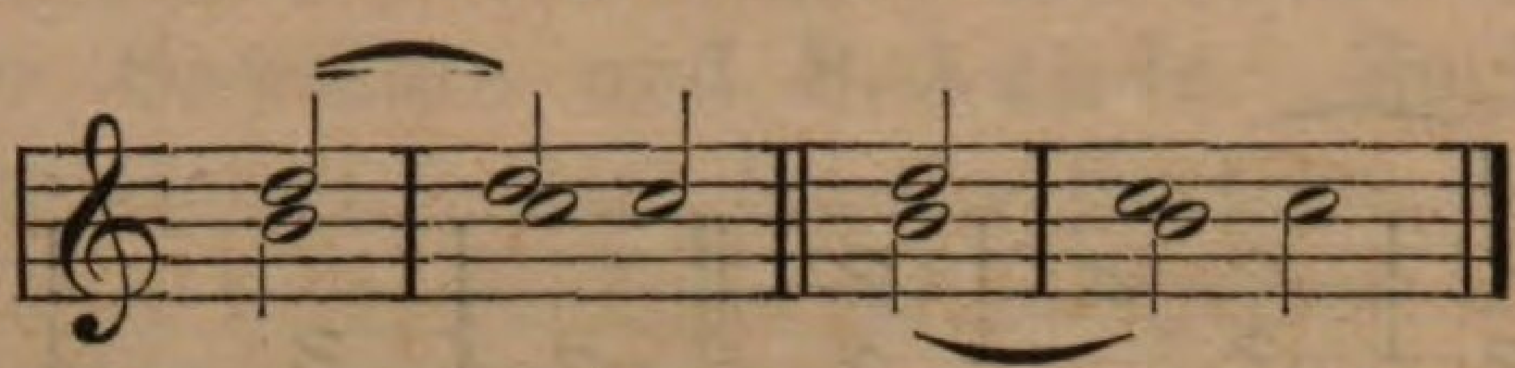
heisst, dürfen wir als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt voraussetzen.

In Bezug auf die Auflösung der Dissonanz sei noch erwähnt, dass sie auch zweistimmig eine Verzögerung zulässt derartig, dass die Dissonanz erst nach einem andern Intervall sich wendet und dann erst zur Consonanz:

132. 

133. 

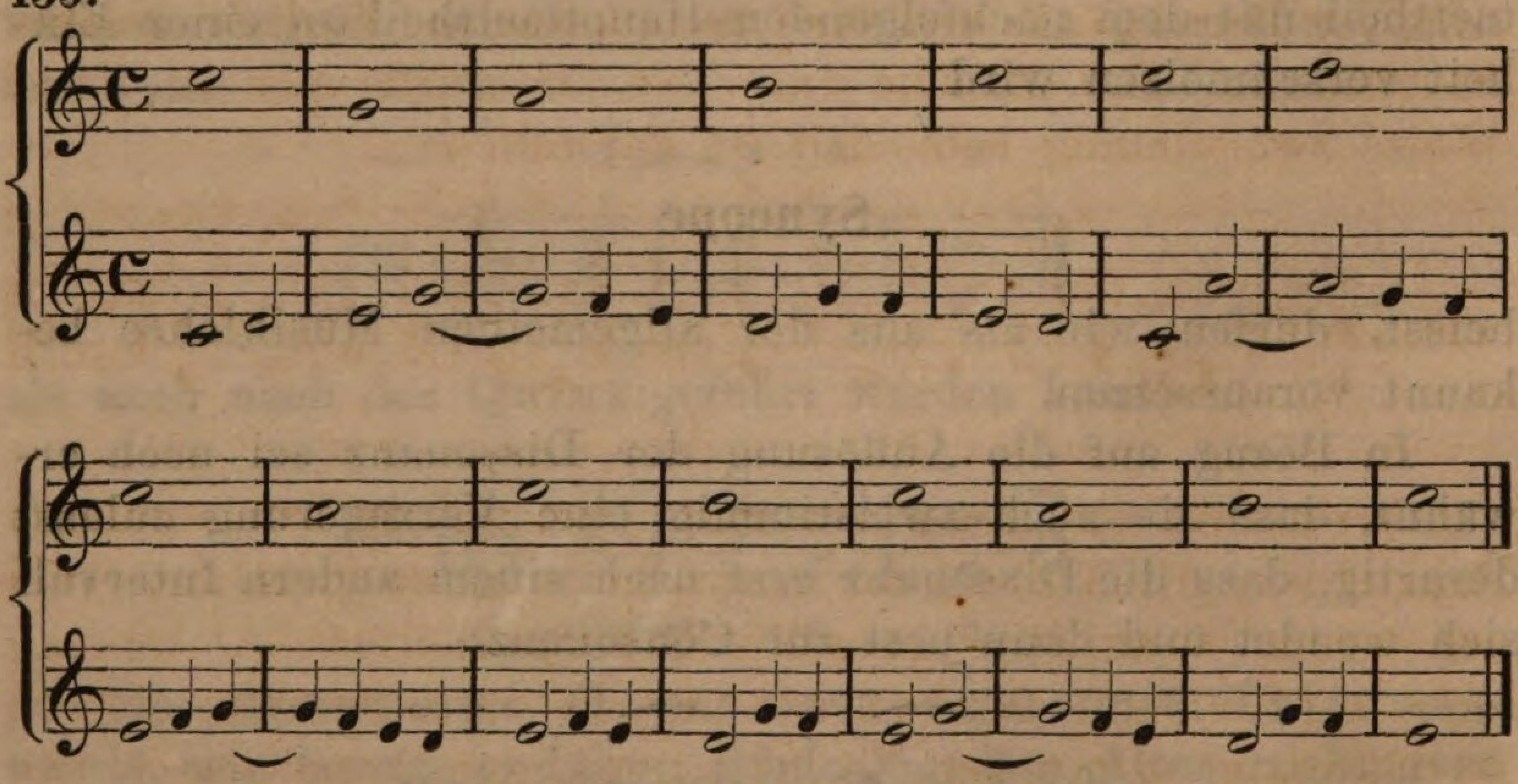
Ferner wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass die Stufe, nach welcher eine, durch die Retardation entstandene Dissonanz sich auflöst, nicht schon von einer anderen Stimme eingenommen sein darf. Folgende Stellen sind also unstatthaft:

134. 

Wir halten nicht für nöthig specielle Uebungen für diese Gattung des Contrapunkts vorzuzeichnen. Seine Anwendung ergiebt sich aus dem Vorangegangenen von selbst.

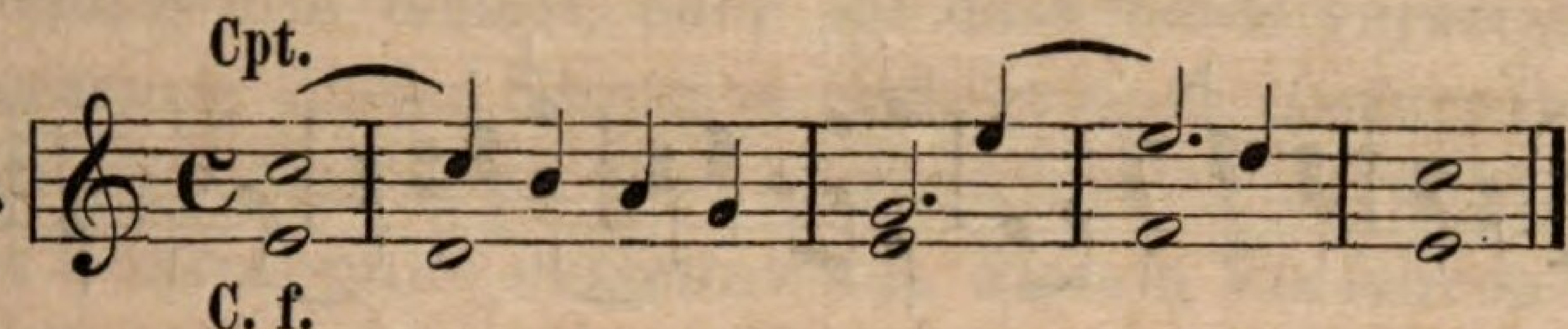
Wir wenden uns nun zu dem künstlerisch bedeutsamsten, zu dem sogenannten gemischten Contrapunkt, welcher alle vorher von uns näher bezeichneten umfasst. Wir konnten bereits früher erwähnen, dass die gleichmässige rhythmische oder melodische Tonfolge länger fortgesetzt durch Monotonie ermüdet; rhythmische Gleichmässigkeit zeigen aber unsere sämmtlichen bisher besprochenen Contrapunkte. Um sie mannichfaltiger zu gestalten, suchen wir zunächst die verschiedenen Contrapunkte zu mischen:

135.



Ueber den Werth der, in diesem gemischten Contrapunkt zu verwendenden Notengattungen möge noch die Andeutung

hier eine Stelle finden, dass es nicht gerathen scheint, Noten von noch geringerem Werth als etwa Achtelnoten mit Vierteln und Halben zu mischen, und jedenfalls werden Viertelnoten und Halbe vorherrschen müssen. Von den Regeln, welche die alte Lehre noch über die Bindung aufstellte, scheint uns nur die eine noch haltbar, dass es nicht gut ist, Noten von sehr ungleichem Werth zusammen zu binden:

136.


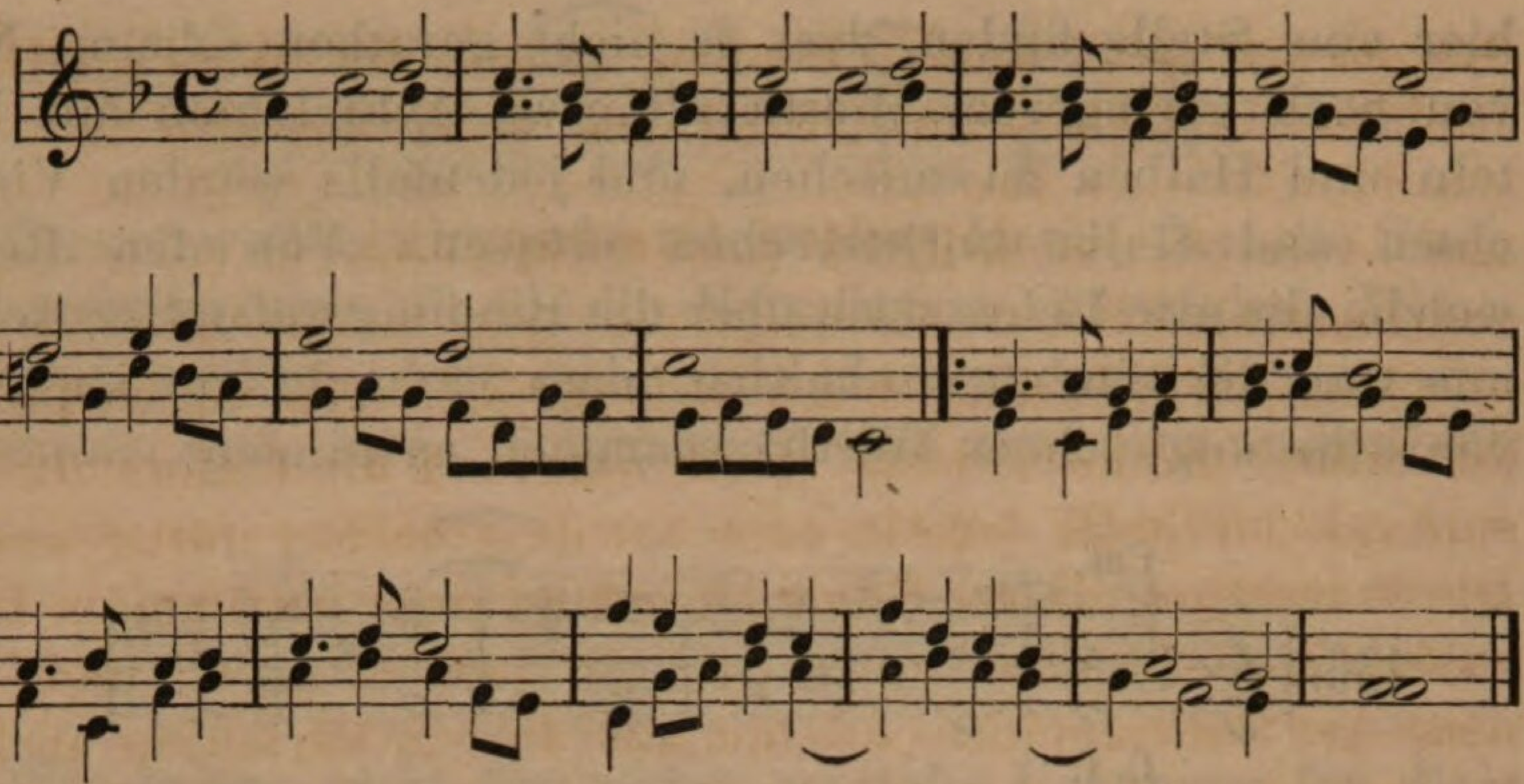
Jedenfalls würde der Contrapunkt sich künstlerisch schöner und zugleich sangbarer so gestalten:

137.

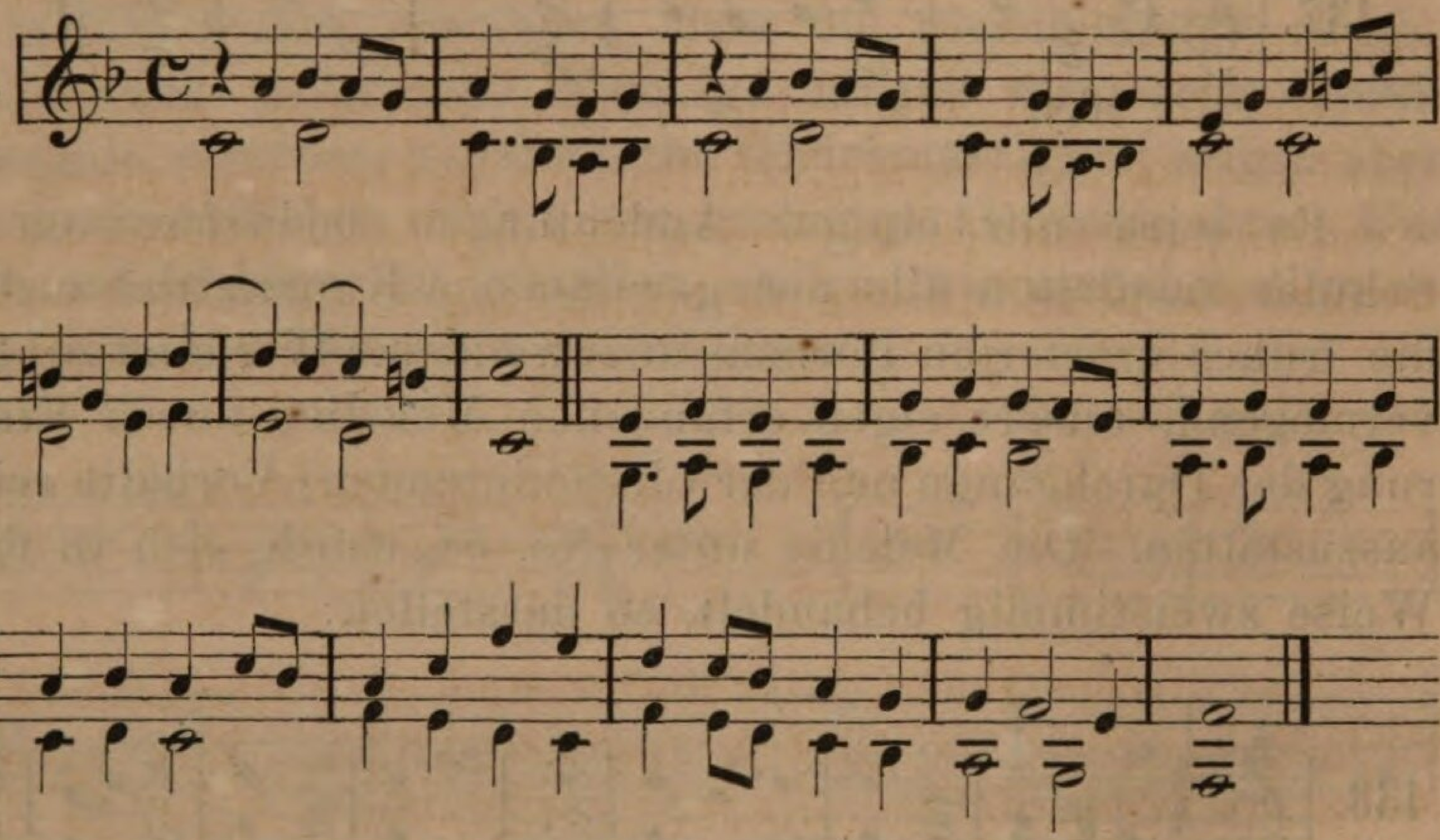

Es wird nur einiger Andeutungen bedürfen, um den Schüler anzuleiten alle neu gewonnenen Kunstmittel auch auf die früher erörterten Formen anzuwenden. Wir sind zunächst vermögend, unsere eigen erfundenen Melodien durch Einführung der Durchgänge und der (dissonierenden) Vorhalte reicher auszustatten. Die Melodie unter No. 58 würde sich in dieser Weise zweistimmig behandelt, so darstellen:

138.


Weiterhin vermögen wir auch jetzt unsere zweistimmige Behandlung der Volkslieder mannichfaltiger zu gestalten. Wir versuchen sie an dem unter No. 81 mitgetheilten: „O sanctissima, o piissima". Denken wir uns die erste Strophe einfach zweistimmig, wie unter No. 81 verzeichnet, vorgetragen; die zweite aber mit einem selbständigeren Contrapunkt, etwa wie folgt:

139.


In der dritten Strophe könnte dann die Melodie als *Cantus firmus* von der zweiten Stimme übernommen werden, während die erste Stimme einen selbständigeren Contrapunkt in folgender Weise ausführt:

140.


Der Schüler mag in gleicher Weise noch die dazu geeigneten andern Melodien unseres Lehrgangs, wie des Anhanges bearbeiten.

Wir haben bisher unsern Contrapunkt zu einem *Cantus firmus* immer nur mit Rücksicht auf die einzige Lage desselben, entweder als Ober- oder als Unterstimme erfunden. Jetzt wollen wir auch das andere Verfahren, nach welchem wir einen zweistimmigen Satz erfinden lernen, bei dem die

Stimmen versetzt werden können, so dass die Ober- zur Unterstimme, die Unter- zur Oberstimme wird, der also im

doppelten Contrapunkt

abgefasst ist.

Diese Versetzung kann so erfolgen, dass entweder nur die eine Stimme versetzt wird, während die andere ihre ursprüngliche Stelle behält, oder so: dass beide versetzt werden. Die Versetzung dieser Stimmen erfolgt nach bestimmten Intervallen in der Octave, None, Decime u. s. w., und diese neue Art Contrapunkt entlehnt aus diesem Verfahren auch die Bezeichnung als: doppelter Contrapunkt in der Octave, None, Decime u. s. w.

Wir beginnen natürlich mit dem einfachsten, dem

doppelten Contrapunkt in der Octave,

nach welchem die Stimmen um eine Octave versetzt werden können.

Durch die Umkehrung werden natürlich aus den ursprünglichen Intervallenverhältnissen andere, und dieser Verwandlungsprozess ist bei der Abfassung eines solchen Contrapunkts vor allem andern zu beobachten.

141.

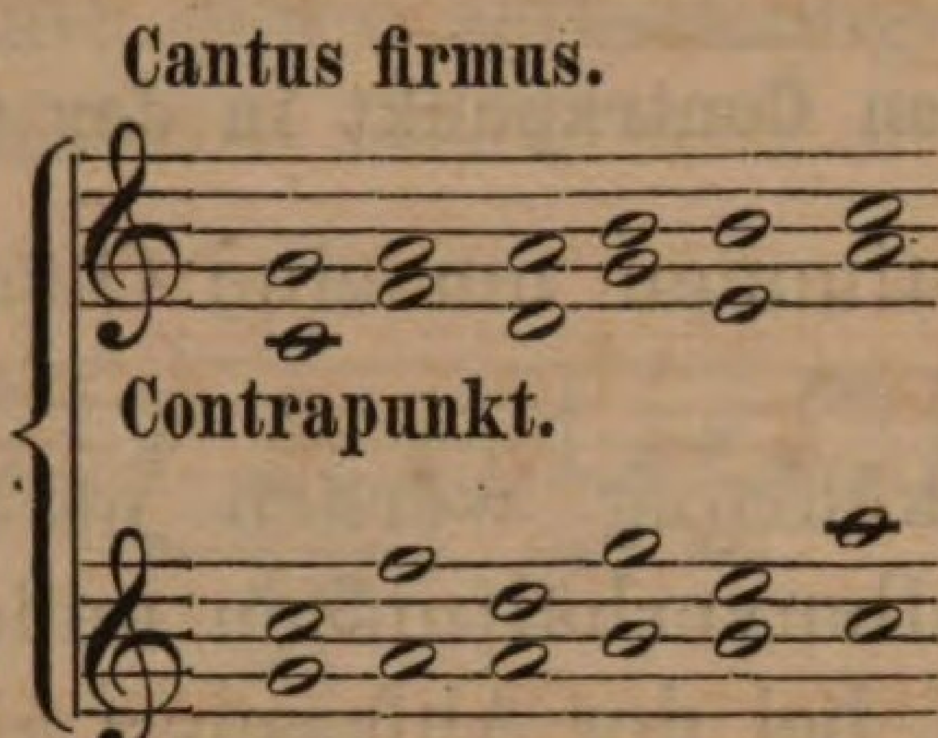


Aus diesem Beispiel ist die Veränderung der Intervallenverhältnisse bei der Umkehrung ersichtlich. Wir haben in der obern Reihe die sämmtlichen Intervallenverhältnisse durch die Tonleiter gegen einen liegenbleibenden, als Grundstimme gefassten Ton (*c*) dargestellt; versetzen wir nun die Tonleiter eine Octave tiefer, so dass sie Unterstimme wird, so tritt sie in andere Verhältnisse zu der, in ganzen Noten dargestellten unverrückten Stimme. Der Ton, der früher Prime war, wird zur Octave, die Secunde wird Septime, die Terz wird Sext u. s. w. In Zahlen ausgedrückt ergiebt sich folgendes Schema:

8 7 6 5 4 3 2 1
1 2 3 4 5 6 7 8

Aus ihm ersehen wir, dass bei der Umkehrung in der Octave alle Consonanzen auch Consonanzen bleiben, mit Ausnahme der Quint, die zur Quart wird; und dass alle Dissonanzen auch in der Umkehrung Dissonanzen bleiben, mit Ausnahme der Quart, die zur Quint, also zu einer Consonanz wird. Der doppelte Contrapunkt der Octave erweist sich also sehr günstig, weil er nur wenig Beschränkung auferlegt, eigentlich nur erfordert, den zweistimmigen Satz auf die 3, 6 und 8 zu basieren und die 5, 4, 2 und 7 nur im regelmässigen Durchgange anzuwenden. Ein in den Contrapunkt der Octave zu versetzender Satz darf daher nicht in der Quint beginnen und muss sie auf dem Haupttacttheil vermeiden, da in der Versetzung leere Quarten entstehen, die beim zweistimmigen Satz als Consonanz zu vermeiden sind.

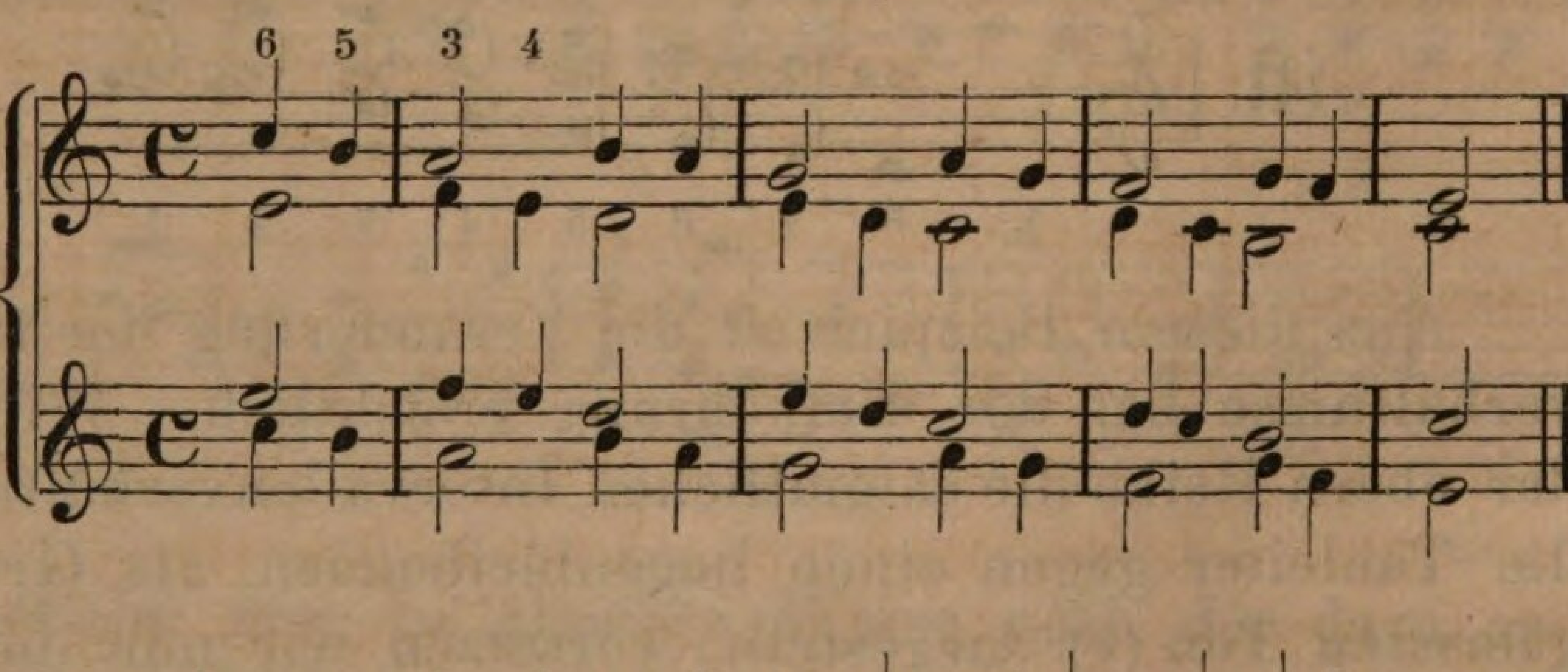
142.



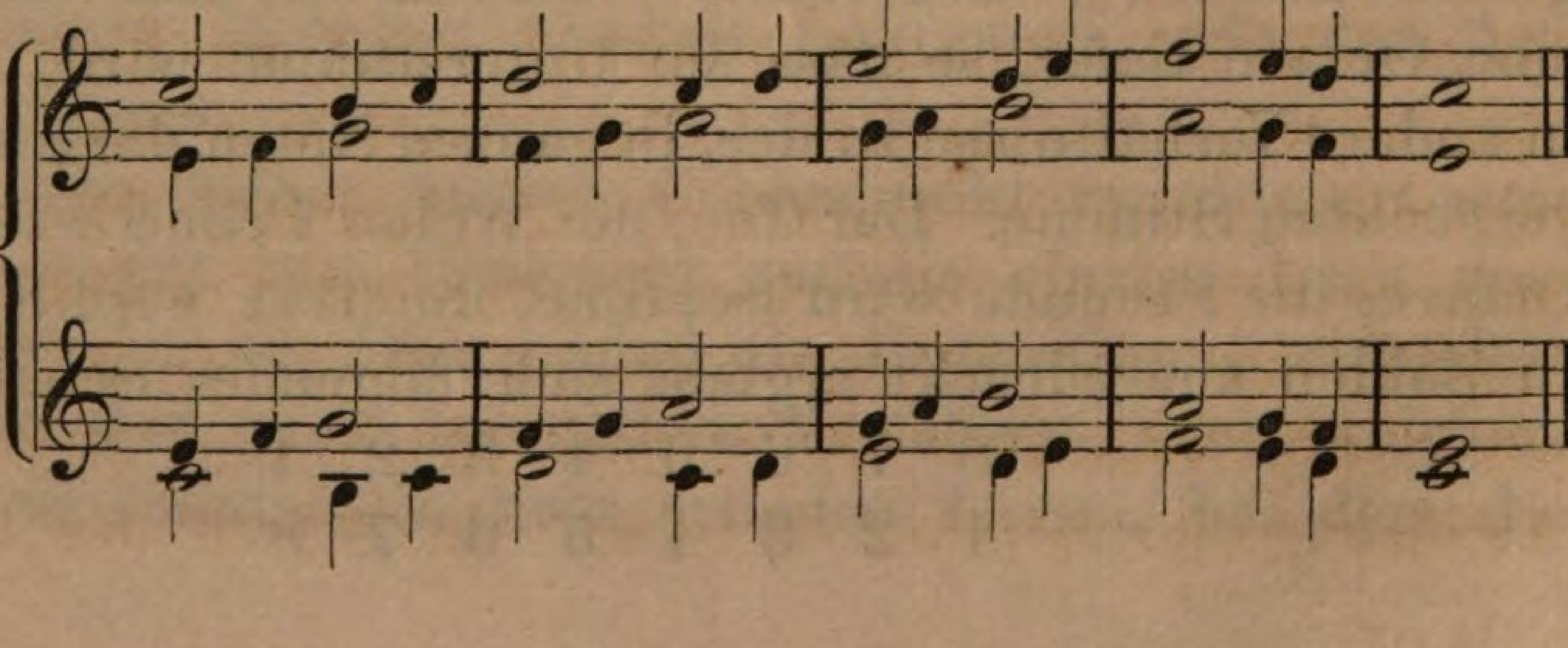
Umkehrung.

Die Quinte kann nur als Durchgang auf- oder absteigend eingeführt werden:

143.



Umkehrung.



Umkehrung.

oder durch Bindung, wenn ein Terz-, Sext- oder Octavintervall vorausgegangen ist:

144.



Umkehrung.

Umkehrung.

Die sogenannte falsche Quint aber wird regelmässig vorbereitet:

145.



Umkehrung.

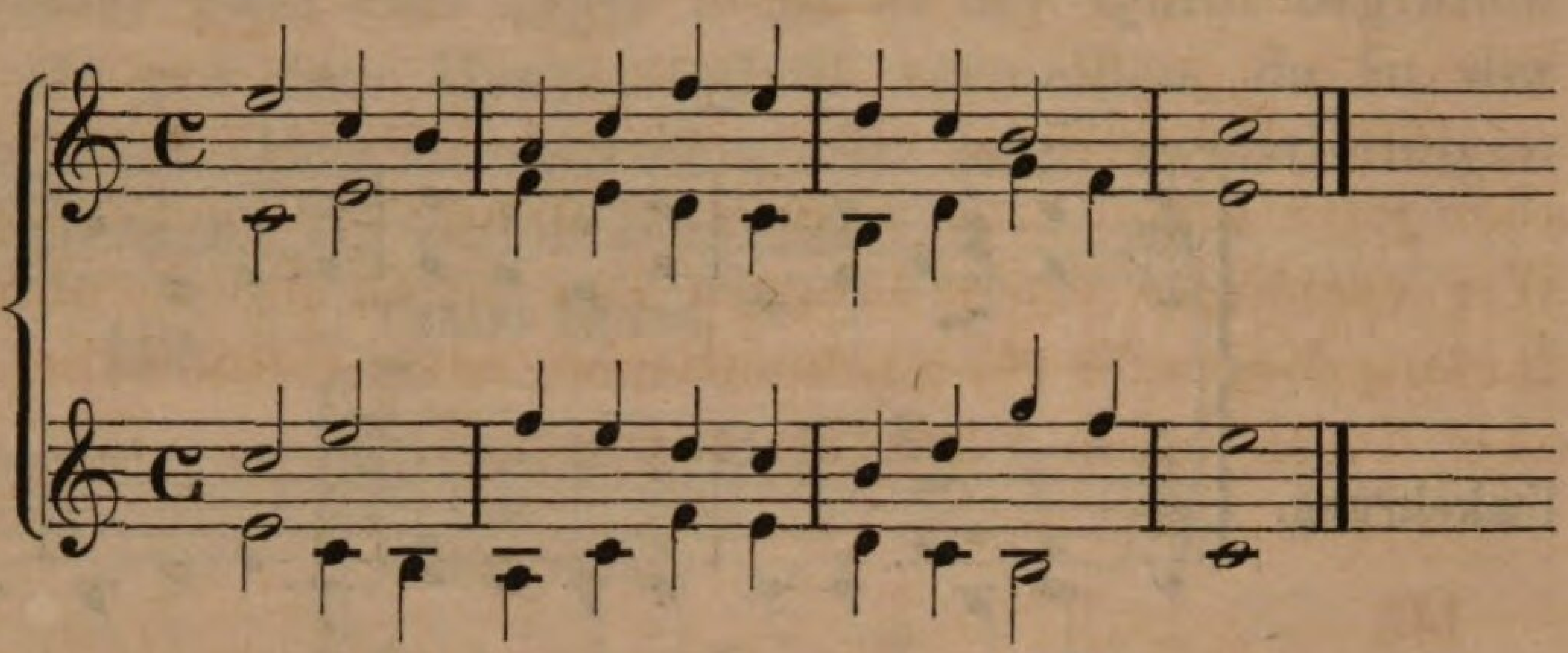
Dass wir im Einklange wie in der Octave nur in der Gegenbewegung die Stimmen zusammentreffen lassen, und beide Intervalle ausser am Anfange und am Ende nur selten einführen, ist hinlänglich bekannt und hier noch strenger zu beobachten, als im einfachen Contrapunkt. Die None, die im zweistimmigen Contrapunkt überhaupt vorsichtig zu behandeln ist, bleibt beim doppelten Contrapunkt der Octave ganz ausgeschlossen, da in der Umkehrung eine unrichtige Auflösung der Septime entsteht. In Betreff der Umkehrung

bemerken wir noch, dass der Tonumfang der Stimmen hierfür maassgebend wird. Wenn die zwei Stimmen, die zur Umkehrung geeignet sind, sich nicht weiter als eine Octave von einander entfernen, so wird nur die eine Stimme versetzt, entweder die obere eine Octave tiefer, oder die untere eine Octave höher, wie bisher immer von uns geschehen ist.

Gehen aber die Stimmen über diese Grenzen hinaus, so müssen beide Melodien gleichzeitig umgekehrt werden, weil sie sich sonst kreuzen würden; die obere um eine Octave tiefer, die untere eine Octave höher:

146.

Umkehrung.



Der Schüler mag nun zunächst untersuchen, wie weit unsere bisher mitgetheilten Beispiele des einfachen Contrapunkts die Umkehrung zulassen, also im doppelten Contrapunkt der Octave verfasst sind. Im Beispiel 117 ist nur der siebente Tact nicht in ihm verfasst, weil die Quint in der Umkehrung eine leerklingende Quart giebt. Dagegen lässt No. 118 die Umkehrung zu. In No. 119 müssen beide Stimmen versetzt werden und ergeben dann einzelne, nicht offenbar schlechte, aber doch nicht gerade empfehlenswerthe Fortschreitungen.

Für die weiteren Uebungen mag der Schüler eigene zweistimmige, im Contrapunkt der Octave abgefasste Sätzchen erfinden und dann auch die Choralmelodie als *Cantus firmus* verwenden. Dabei sei noch erwähnt, dass es namentlich bei diesen Bearbeitungen vortheilhaft ist, den langen Noten des *Cantus firmus* einen möglichst reich verzierten Contrapunkt entgegen zu setzen. Schon im einfachen zweistimmigen Contrapunkt erscheint es zweckmässig, die leicht eintretende Monotonie desselben dadurch zu heben. Beim doppelten Contrapunkt aber werden dadurch noch leere Quinten und Quarten

erträglich, indem zu demselben Tone des *Cantus firmus* auch noch andere, einem guten Contrapunkt wesentlichere Töne erklingen:

147.



Umkehrung.

Zur Verzierung eines solchen Contrapunkts stehen uns aber jetzt schon eine ziemliche Menge Hülfsmittel zu Gebote. Wir vermögen einen längern Ton durch die darüber- (*a*) oder darunterliegende (*b*) chromatische oder diatonische Hülfsnote, oder durch beide vereinigt aufzulösen:

148.



Umkehrung.

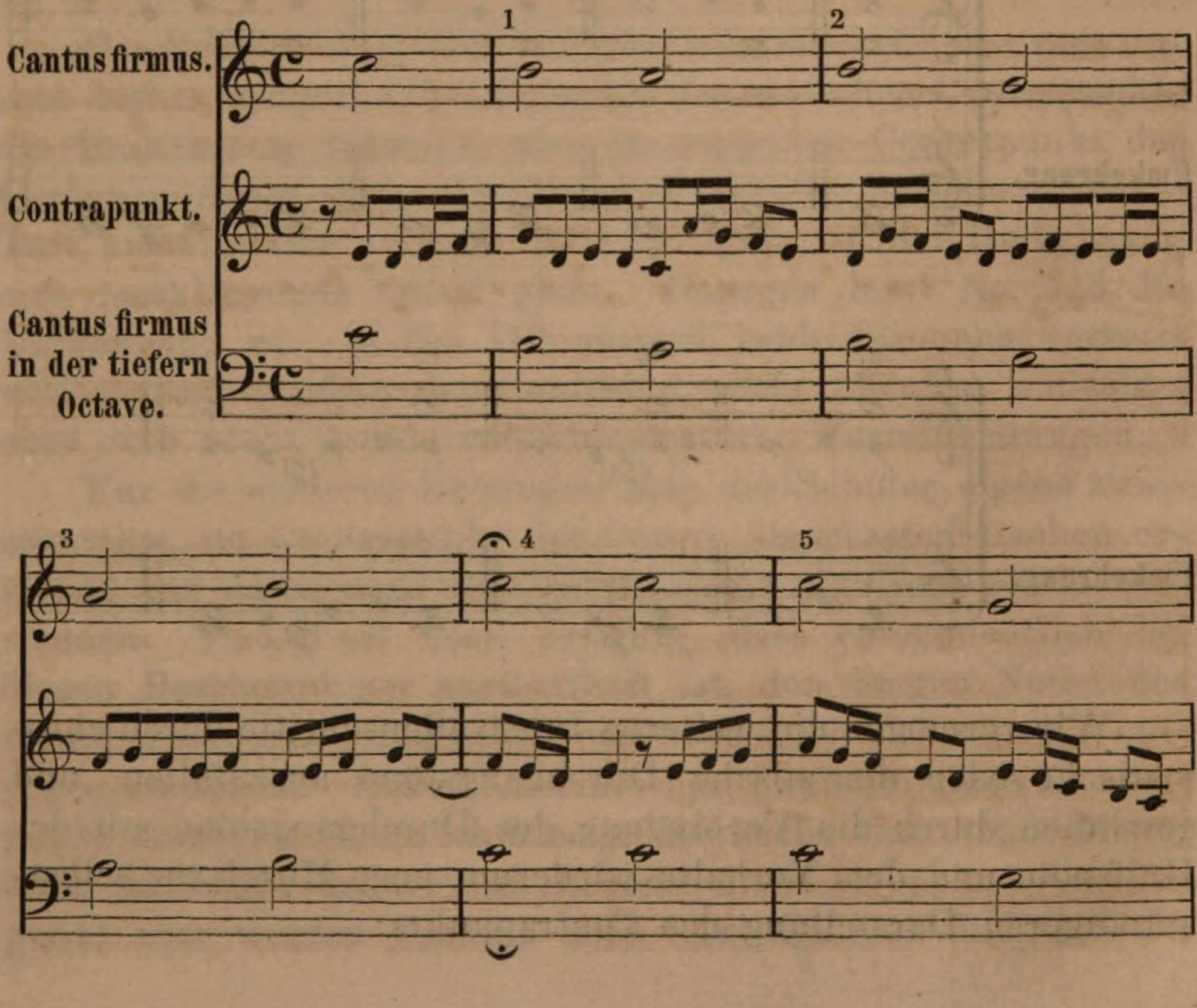
Umkehrung.

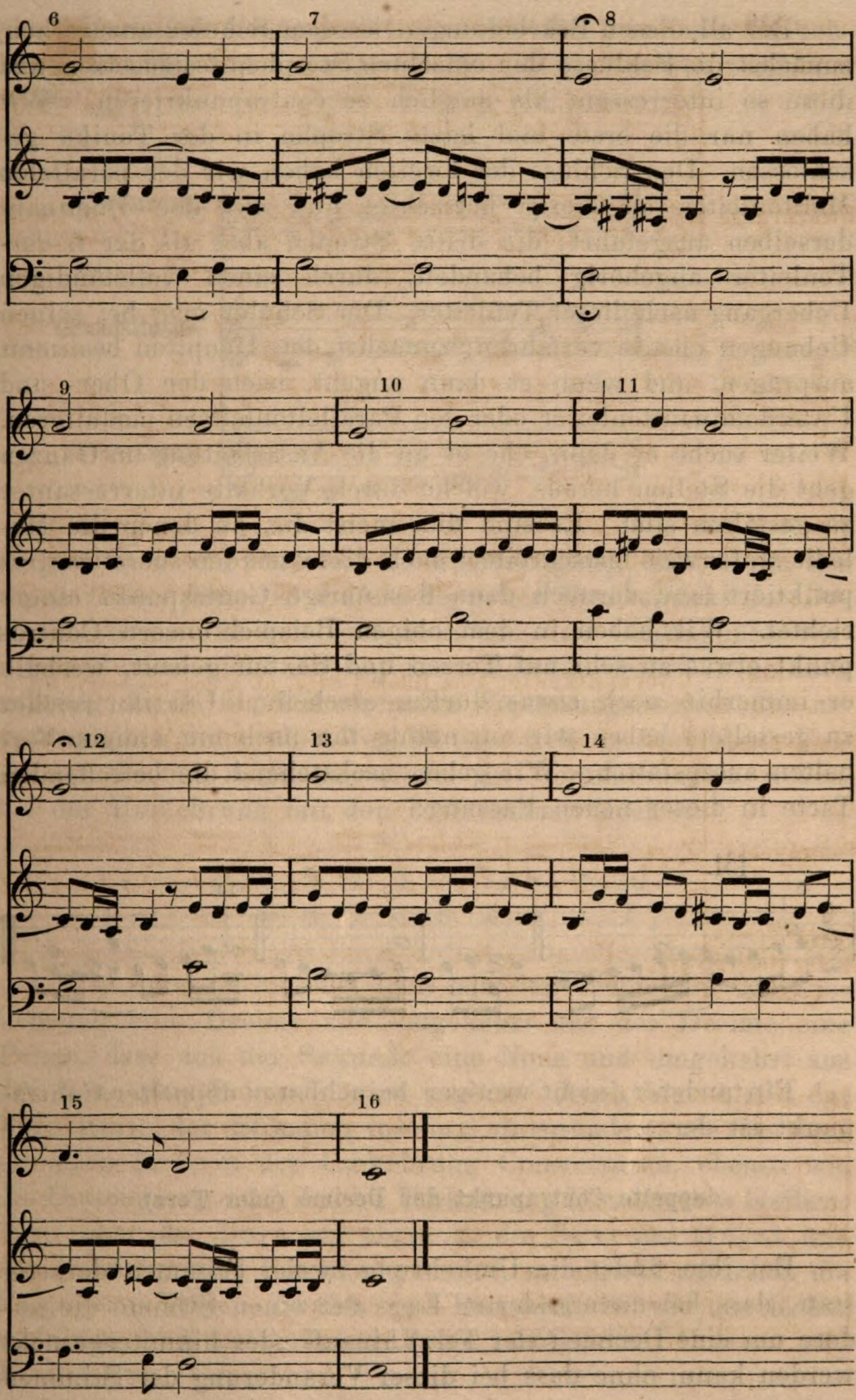
Wir vermögen die weiteren Intervallenschritte durch chromatische oder diatonische Durchgangstöne auszufüllen, und gewinnen durch die Verbindung der Durchgangstöne mit der Hülfsnote und dem Vorhalte wiederum neue Mittel zur selbstständigeren Darstellung des Contrapunkts:

149.



150. Choralmelodie: Vom Himmel hoch, da komm ich her.





Bei all diesen Bearbeitungen ist dem Schüler anzurathen, zunächst die Schlüsse der einzelnen Strophen festzusetzen und diese so interressant als möglich zu contrapunktieren. Wir haben nur die erste und letzte Strophe in der Tonika geschlossen. Den Schluss der zweiten haben wir der parallelen Molltonleiter angehörig betrachtet und auf der Dominant derselben ausgeführt; die dritte Strophe aber als der *G-dur*-Tonleiter angehörig behandelt, durch einen vollständigen Uebergang nach dieser Tonleiter. Der Schüler mag bei seinen Uebungen ebenso verfahren: zunächst den Hauptton bestimmt ausprägen, und wenn es dann angeht, nach der Ober- und Unterdominanttonleiter oder den Paralleltonleitern modulieren. Weiter suche er dann, ehe er an die Ausarbeitung im Ganzen geht die Stellen heraus, welche durch Vorhalte interressanter zu gestalten sind. Es sind dies meist die, an denen die Melodie stufenweis fortschreitet; auch diese werden zuerst contrapunktiert und darnach dann der übrige Contrapunkt eingerichtet. Wir haben in dem obigen Beispiel unsern Contrapunkt etwas zu sehr auf Terzen und Sexten gebaut, weshalb er immerhin noch etwas dürftig erscheint. Um ihn reicher zu gestalten, haben wir nur nöthig ihn noch mit einigen Vorhalten auszustatten. Wir geben nachstehend die betreffenden Tacte in dieser neuen Fassung:

151.



Ein anderer, nicht weniger brauchbarer doppelter Contrapunkt ist der

doppelte Contrapunkt der Decime (oder Terz).

Bei ihm findet die Umkehrung zweier Stimmen derartig statt, dass bei unveränderter Lage der einen Stimme die andere um eine Decime (oder Terz) hinauf- oder hinuntergerückt werden kann, ohne dass bei dieser Veränderung der Stimmen

ein fehlerhafter Contrapunkt entsteht. Da bei dieser Umkehrung natürlich die Lage der Halb- und Ganzstufen verändert wird:

152.

Versetzung.

Grundstimme.

Versetzung.



so gewinnen wir zunächst die Ueberzeugung, dass, wenn wir einen *Cantus firmus* in diesem doppelten Contrapunkt der Decime contrapunktieren, wir auch nur den Contrapunkt versetzen dürfen, nicht die begleitete Melodie. Sonst ist es auch zulässig durch die leiterfremden Versetzungszeichen die ursprünglichen Intervallen-Verhältnisse treu nachzubilden. Folgendes Schema zeigt uns wieder die Veränderungen, welche bei der Umkehrung mit den Intervallen vorgehen:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Wir ersehen hieraus, dass aus der Prime bei der Umkehrung eine Decime und umgekehrt aus der Decime eine Prime, dass aus der Sekunde eine None und umgekehrt aus der None eine Sekunde wird u. s. w. Auch hier bleibt das Verhältniss der Stimmen insofern unverändert, als die Consonanzen auch in der Umkehrung Consonanzen, ebenso wie die Dissonanzen auch in der Umkehrung Dissonanzen bleiben: Weil aber die Terz zur Octave, die Sext zur Quint und die Decime zum Einklange wird, so ergiebt natürlich die Folge von Terzen, Sexten und Decimen, die wir uns bisher erlaubten, hier die verbotene Folge von Quinten, Octaven und Einklängen.

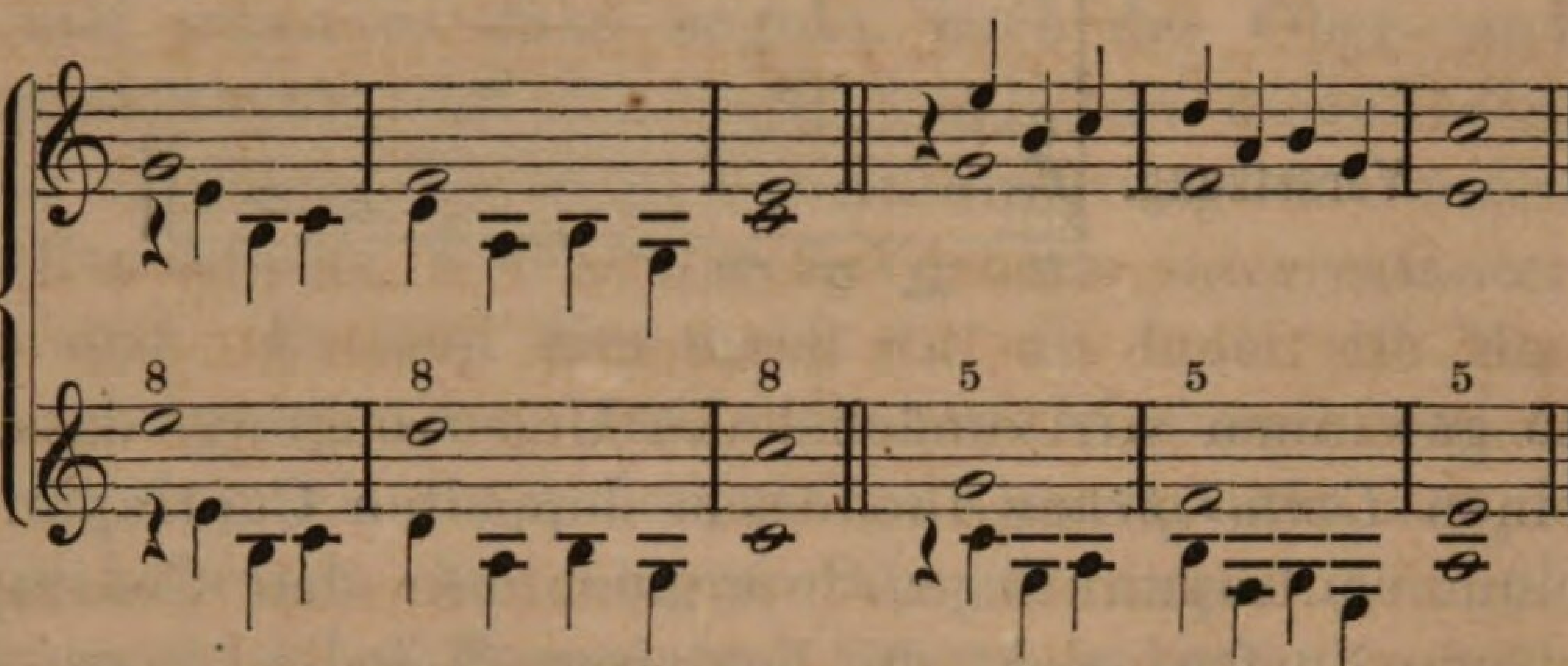
153.



Umkehrung.

Selbst durch die erfolgte Ausschmückung wird ein solcher, auf Terzen, Sexten oder Decimen basierter Satz für den doppelten Contrapunkt noch nicht brauchbar:

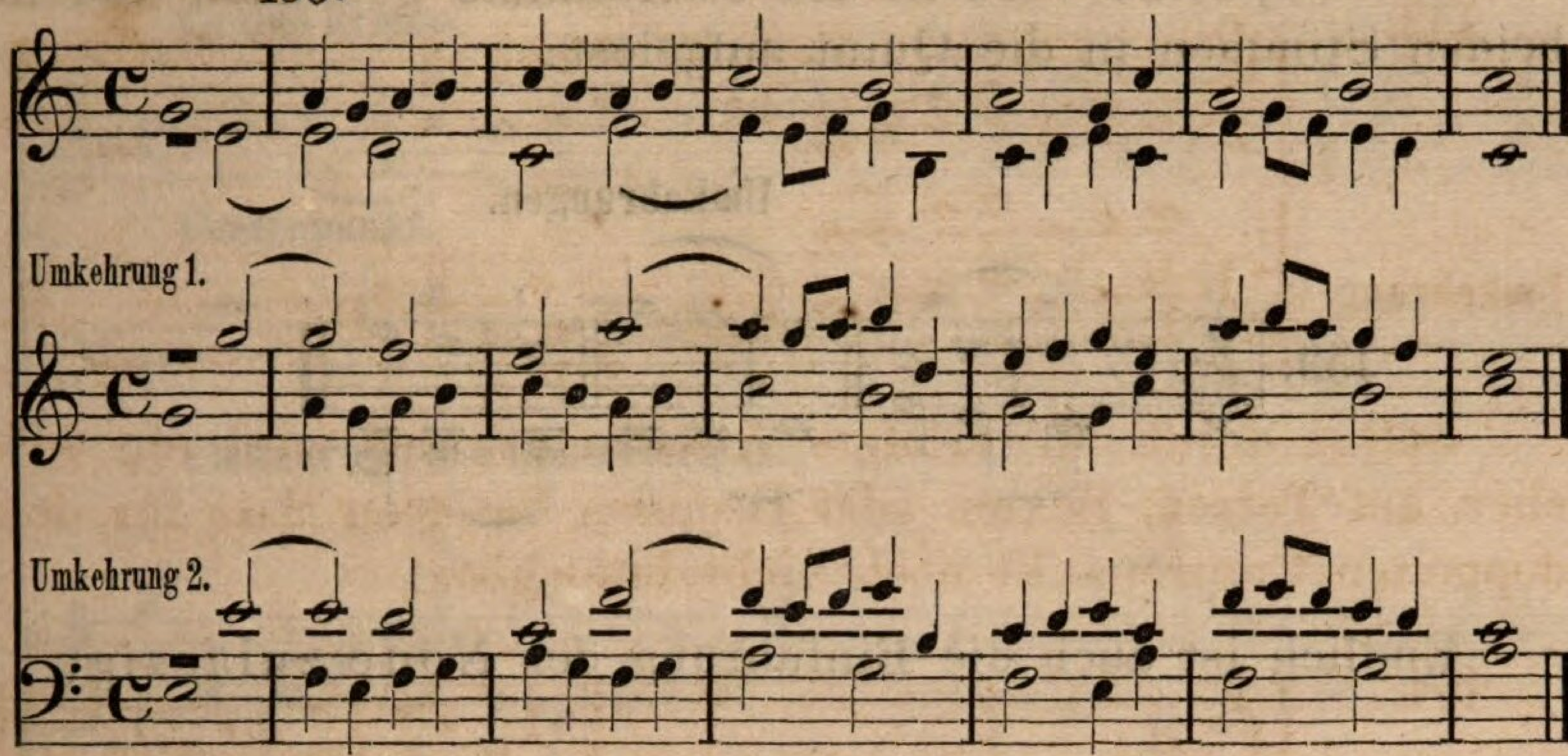
154.



Umkehrung.

Hier haben wir zwar die unmittelbaren Terzen- und Sextengänge vermieden, allein sie machen sich doch am Anfange jedes Tactes so geltend, dass die Octaven und Quinten, welche in der Umkehrung an ihre Stelle treten, nicht weniger unerträglich sind, als wenn sie offenbar wären. Die Unterstimme des ersten Sätzchens ist nur eine Umschreibung der Oberstimme in der untern Octave und die des zweiten ganz unbrauchbaren Satzes, eine Umschreibung der Oberstimme in der untern Quint. Welchen Vortheil wir aus solchen Gebilden für die Construction der Instrumentalformen ziehen, kann erst im zweiten Bande dargelegt werden. Wir müssen daher hier bei dem doppelten Contrapunkt der Decime, die Terz und Sext so behandeln, wie im einfachen Contrapunkt die Octave und die Quint: d. h. sie nur in der Gegenbewegung einführen, wodurch, wie erwähnt, die Gegenbewegung überhaupt für diesen Contrapunkt durchaus geboten ist. Wollten wir jenes erste Sätzchen (153) zur Grundlage eines doppelten Contrapunkts in der Decime machen, so müssen wir die Terzenfolgen überhaupt durch die Gegenbewegung vermeiden; etwa in folgender Weise:

155.



Die weitern noch möglichen Umkehrungen dieses Satzes mag der Schüler selbst aufsuchen. Nach alledem erlangen die Dissonanzen in diesem Contrapunkt noch grössere Bedeutung als bei den vorhergehenden.

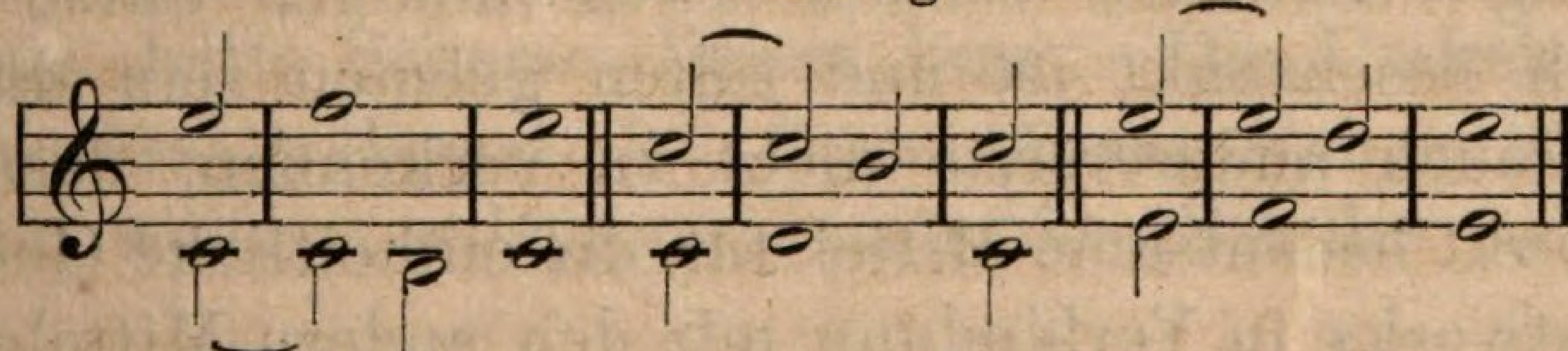
Die Sekunde wird natürlich nur als Unterstimme eingeführt und in die untere Terz auch aufgelöst; sie ergiebt in ihrer Umkehrung eine None mit richtiger Auflösung in der Octave:

Umkehrung.

156. 

Die Quinte wird in der untern Stimme gebunden und sowol in die Quinte:

Umkehrung.

157. 

wie in die Sexte aufgelöst:

Umkehrungen.

158. 

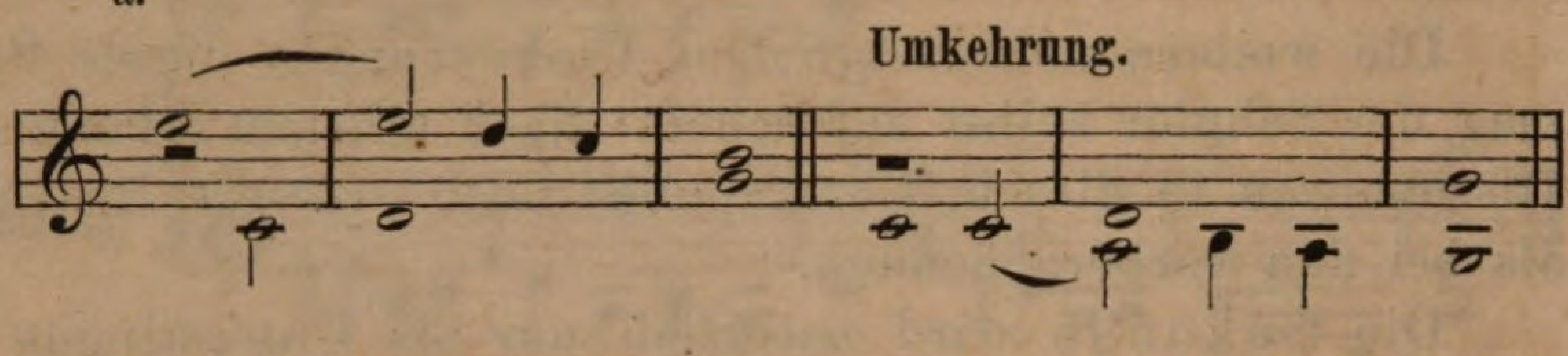
Die Septime wird in der Oberstimme gebunden und in beiden Stimmen in die Quint aufgelöst:

159.

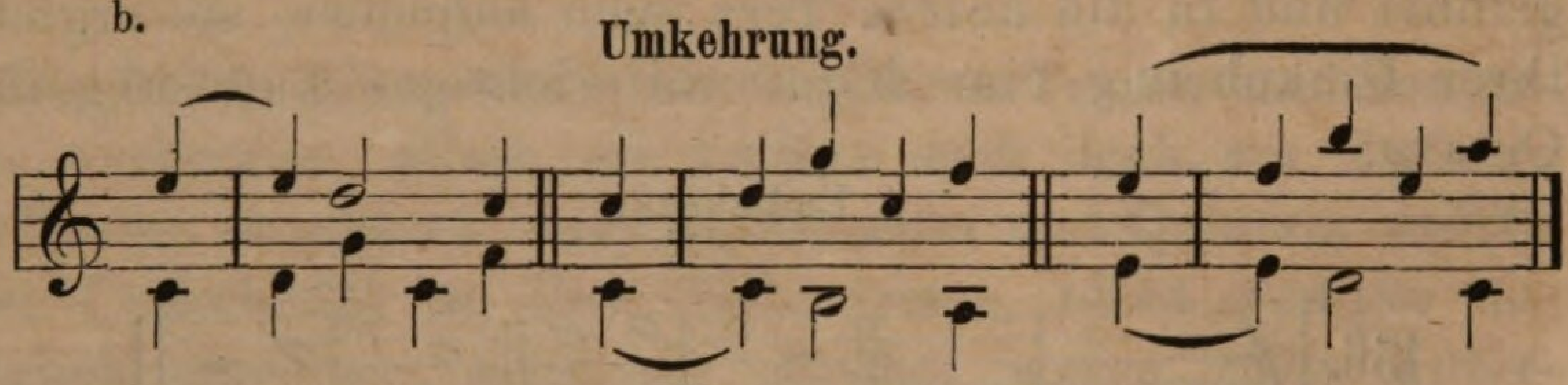


Endlich ist auch die Einführung der None zulässig:

160. a.

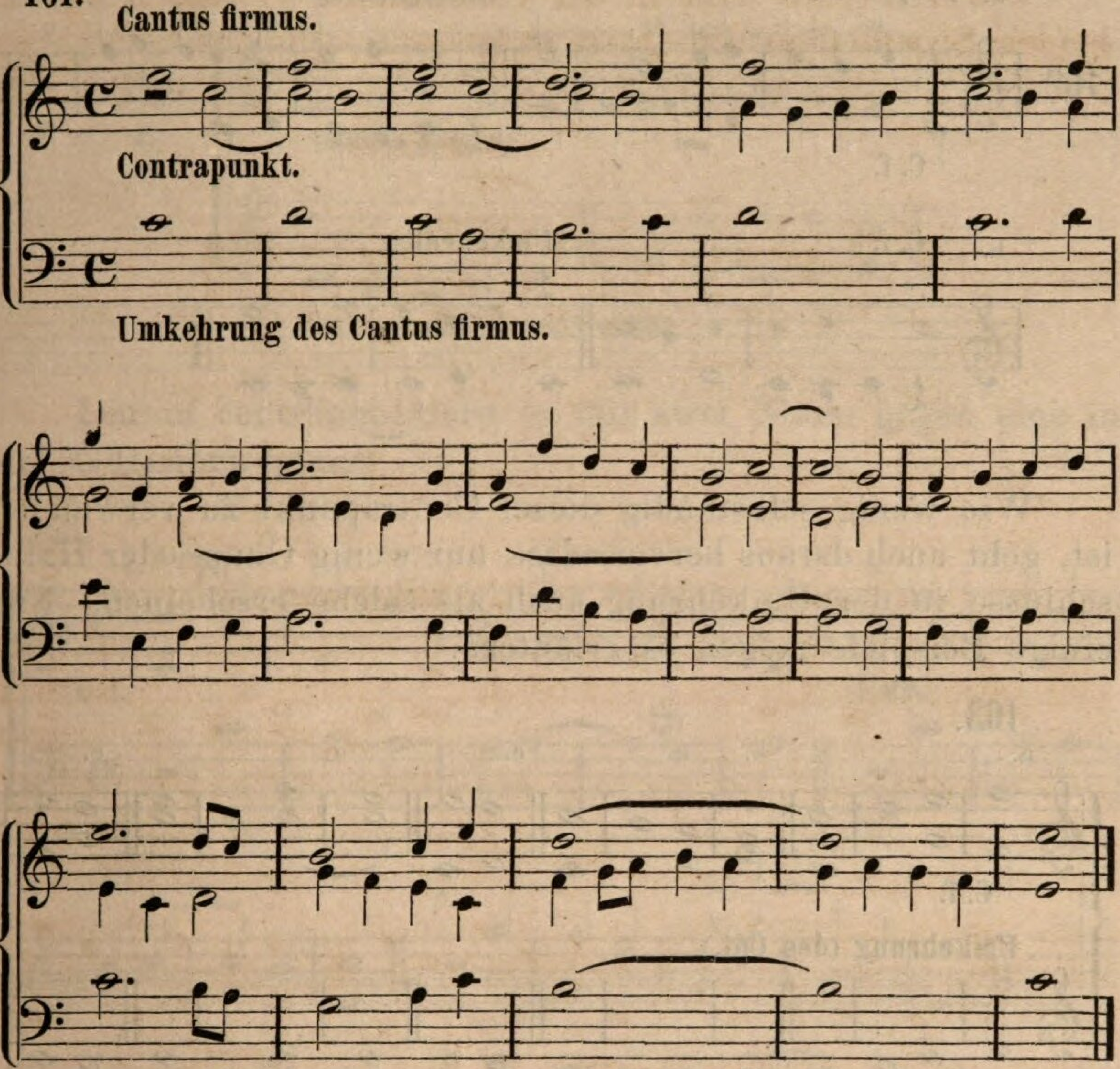


b.



Bei diesen Beispielen, namentlich bei der Einführung der Sekunde und der None, ist schon mehr auf eine dritte Füllstimme gerechnet. Obwol hieraus zu ersehen ist, dass der selbständige Gebrauch solcher zweistimmiger Sätze ausserordentlich beschränkt ist und selten geboten sein dürfte, so ist doch auch andererseits nicht zu verkennen, dass dieser Contrapunkt bedeutsame Mittel für die einheitliche Gestaltung des Kunstwerks in Verbindung mit den andern Mitteln künstlerischer Darstellung gewährt. Wir rathen daher dem Schüler, dass er auch diesen Contrapunkt weniger an einer Choralmelodie, sondern an einem kurzen *Cantus firmus* oder in frei erfundenen Sätzen, wie der vorhergehende und nachfolgende übt. Zugleich wollen wir noch zeigen, wie leicht ein solcher Contrapunkt dreistimmig zu machen ist.

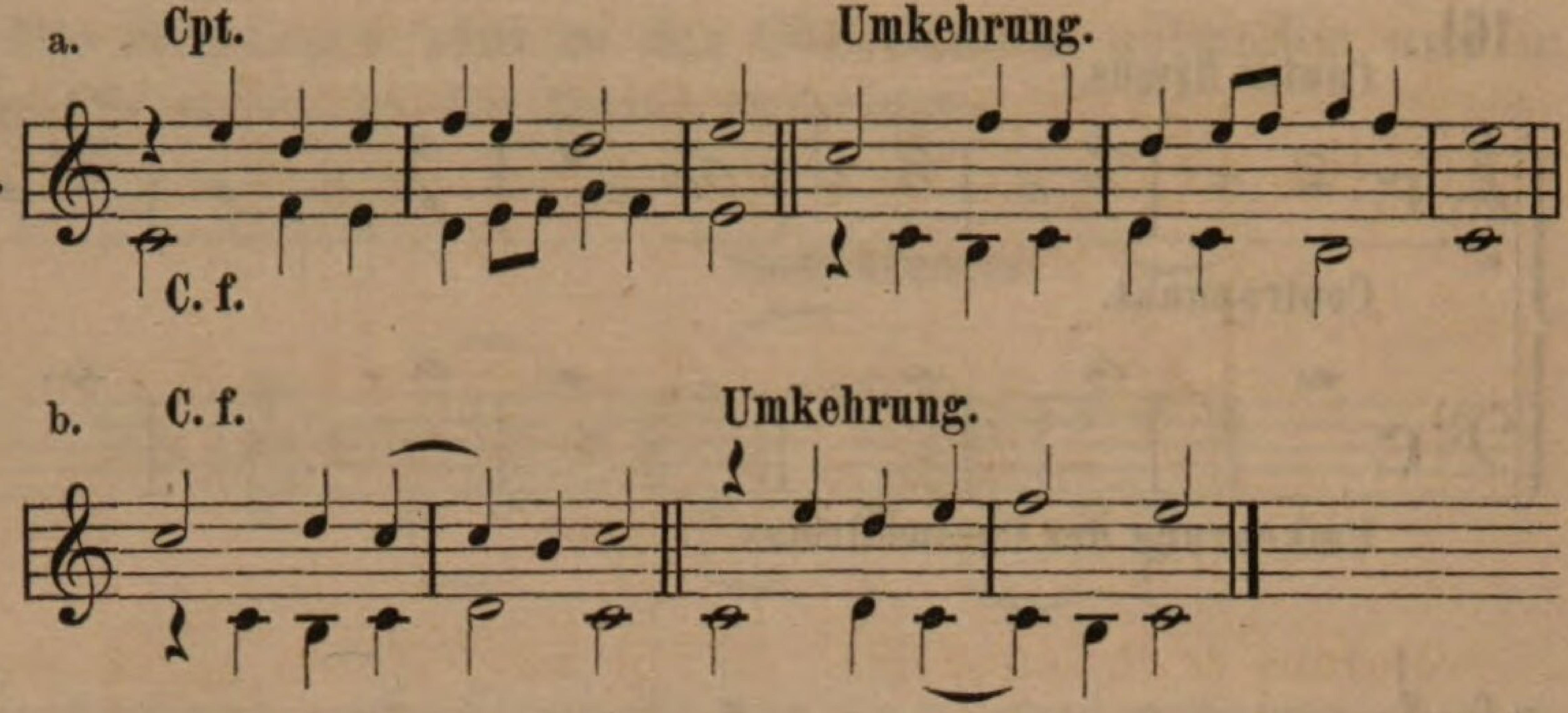
161.



In diesem Beispiel, in welchem die Dissonanzen vorsätzlich eingeführt sind, haben wir in der zweiten Zeile die Umkehrung des *Cantus firmus* verzeichnet und wir erwähnen, dass diese Umkehrung, wie überhaupt bei diesem Contrapunkt, zugleich als dritte Stimme dienen kann. Die Umkehrung des Contrapunkts, während der *Cantus firmus* stehen bleibt und die noch weitern zulässigen, mag der Schüler selbst aufsuchen.

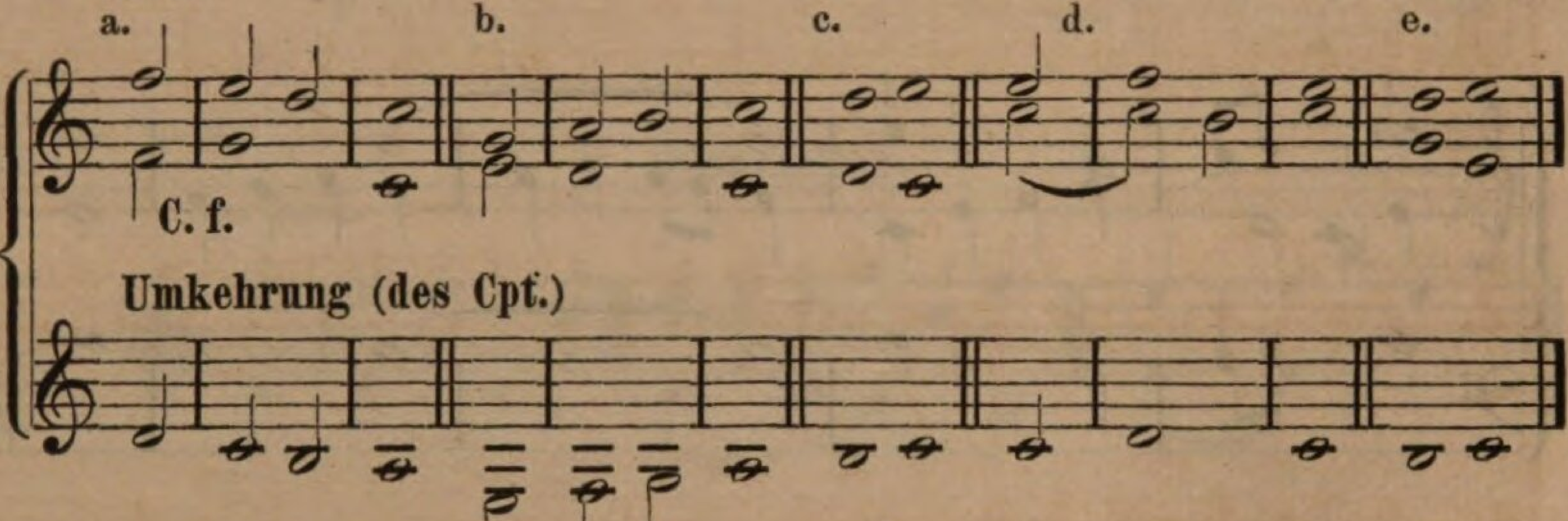
In der Regel wird die Oberstimme in die untere, die Unterstimme in die obere versetzt. Soll daher ein Contrapunkt der Decime in der Tonika abschliessen, so muss die zu versetzende Stimme, wenn sie die Oberstimme ist, die Terz, wenn sie die Unterstimme ist, die Prime der Tonart erhalten:

162.



Wie wenig selbständig dieser Contrapunkt zu verwenden ist, geht auch daraus hervor, dass nur wenig Ganz- oder Halbschlüsse in der Umkehrung auch als solche erscheinen. Nur einige Beispiele mögen es erläutern.

163.



Nur in den letzten Fällen bleibt die Tonart unverändert, allein auch sie wird zweifelhaft oder verändert, wenn wir auch den *Cantus firmus* versetzen. Daher erscheint es durchaus genügend, wenn der Schüler diesen Contrapunkt an einem kurzen *Cantus firmus* übt, damit er aber auch zugleich einsieht, welche grosse Menge von Gestaltungen mit seiner Hülfe aus einem kleinen Satz erwachsen, mag er neben den verschiedenen Umkehrungen auch die dadurch ermöglichte Mehrstimmigkeit betrachten. Er contrapunktiere einen einfachen *Cantus firmus* zuerst wieder Note gegen Note, nach den gegebenen Regeln in der Gegenbewegung, und kehre zunächst den Contrapunkt um, während der *Cantus firmus* stehen bleibt:

164.



Darauf contrapunktiere er mit zwei Noten gegen eine in der Gegenbewegung:

165.



Wir haben hier auch den *Cantus firmus* umgekehrt und bringen dann noch den Contrapunkt in der Oberterz. Da nun jeder dieser Sätze eine dreifache Behandlung zulässt: zweistimmig mit dem ursprünglichen Contrapunkt und mit seiner Versetzung und dreistimmig, indem beide Contrapunkte mit dem *Cantus firmus* zusammen erklingen, so haben wir hier eine neunfache Darstellung desselben Satzes. Als weitere Uebung versuche der Schüler nun den Contrapunkt reicher zu gestalten; er erweitere dann auch den *Cantus firmus* durch grössere Intervallenschritte und durch die Aufnahme mehr melodischer Phrasen. An den obigen Beispielen haben wir ferner auch angedeutet, durch das über einzelne Bassnoten gesetzte Kreuz,

wie Versetzungszeichen bei diesem Contrapunkt nothwendig werden.

Die auf dem oben angedeuteten Wege erfolgende dreistimmige Gestaltung eines Satzes giebt natürlich nur einen scheinbar dreistimmigen Satz, denn die dritte hinzugefügte Stimme ist nicht selbständig, sondern nur eine Umkehrung einer andern.

Der

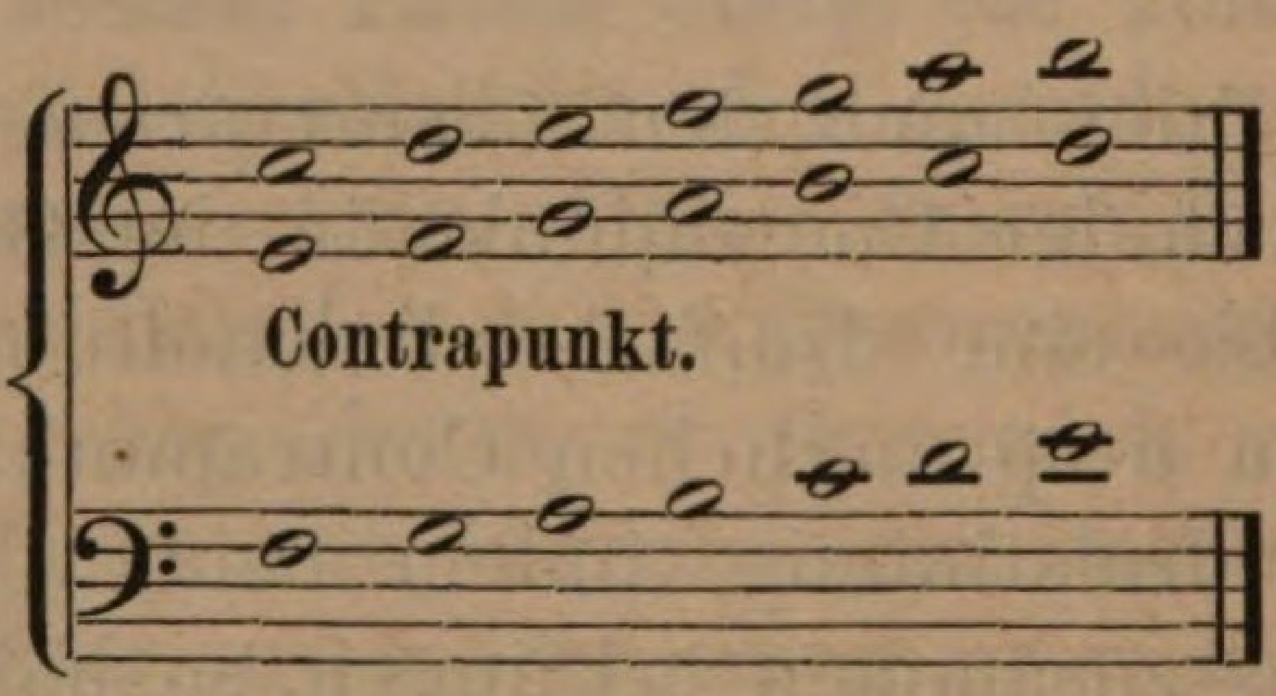
doppelte Contrapunkt in der Quinte oder Duodecime

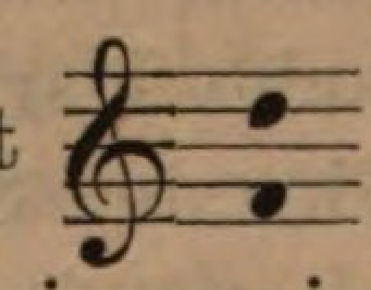
endlich ist nicht weniger brauchbar als der vorher behandelte in der Octave.

Das Schema für die Umkehrung gewinnen wir natürlich in derselben Weise, wie bei den vorhergehenden:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

und wir ersehen daraus, dass alle Consonanzen, mit Ausnahme der Sext, die zu einer Dissonanz wird, auch Consonanzen bleiben. Wir haben demnach hier nicht wieder Terzenparallelen zu vermeiden, da dies Intervall in der Umkehrung als Decime (als Unterterz) auftritt. Nur die Sext muss vorbereitet werden, da sie in der Umkehrung zur Septime wird. Ihre Vorbereitung erfolgt daher so, wie die der Septime beim einfachen Contrapunkt. Die verschiedenen Sextintervalle der *C-dur*-Tonleiter erscheinen in nachstehender Umkehrung:

166.


Die Einführung und Behandlung der Sext  beim doppelten Contrapunkt in der Quint oder Duodecime wird sich demnach genau nach der Einführung und Behandlung der Septime im einfachen Contrapunkt richten. Wir geben in der untern Zeile die Vorbereitung und Auflösung der Septime

und in der obern die dadurch bedingte der Sexte im doppelten Contrapunkt:

167.

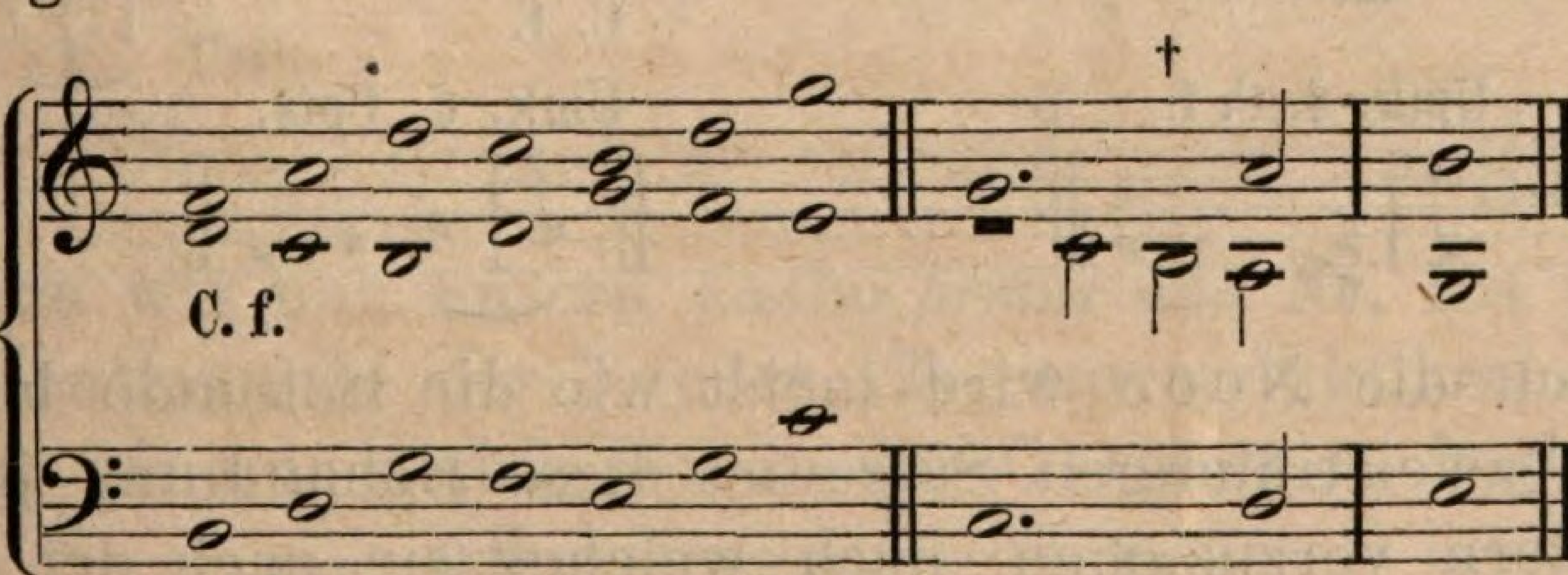

Die Septime lässt aber auch noch eine freiere Behandlung zu, die natürlich auch wieder der Sext beim doppelten Contrapunkt der Duodecime zu gut kommt.

Die andern verzeichneten Septimen sind darauf leicht zu behandeln:

168.


Umk. des Contrapunkts.

Auch die freiere Behandlung der Septime als frei eintretende Dissonanz und als Durchgang kommt natürlich der Sext zu gut:

169.


Umkehrung des Contrapunkts.

Diesem Verfahren entspricht natürlich auch die Einführung der Septime. Der Anfang des No. 126 mitgetheilten Beispiels ist auch im Contrapunkt der Quint oder der Decime zu betrachten:

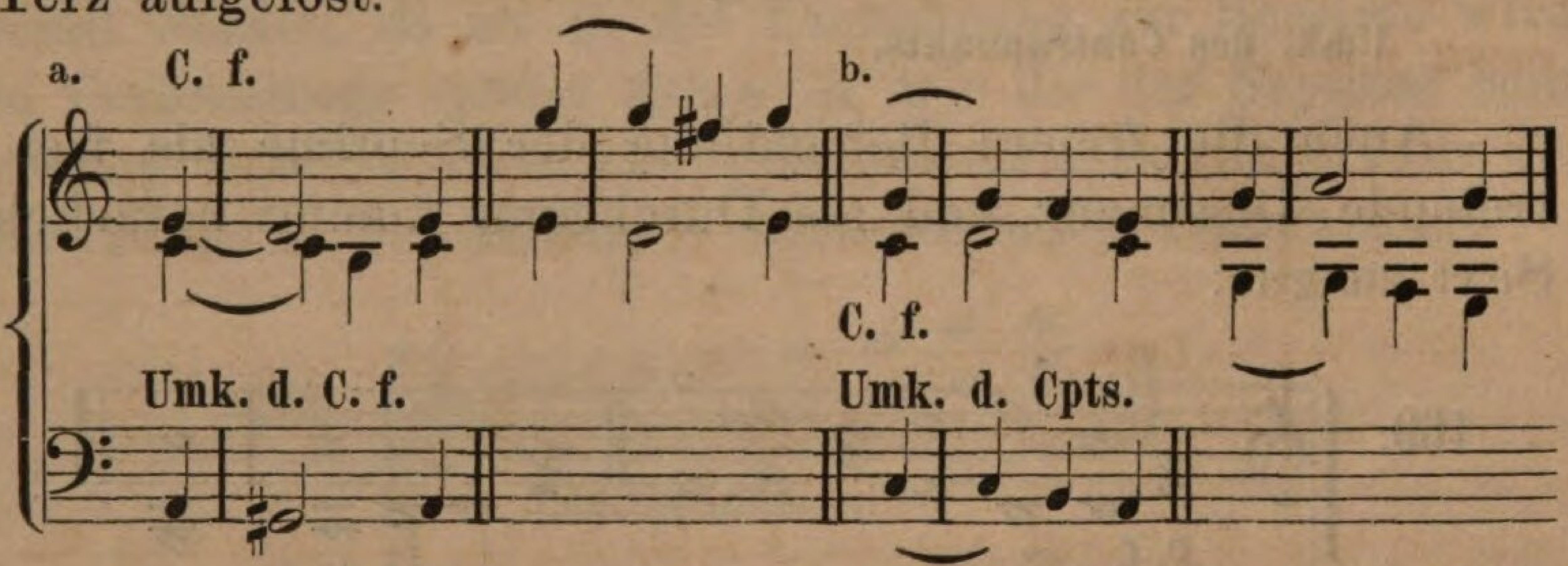
170.


Wie beim einfachen Contrapunkt wird sie in die Sext oder wie wir schon oben in No. 167 zeigten, in die Terz aufgelöst. Ihre Vorbereitung erfolgt bequemer noch wie im vorstehenden Beispiel durch die Octave:

171.


Die beiden Umkehrungen klingen im zweistimmigen Satz der Auflösung der Septime in die Quint halber etwas mager. Die weitere Behandlung ist aus No. 167 zu ersehen.

Die Quarte und die Sekunde werden in üblicher Weise durch die Terz, Quinte oder Octave vorbereitet und in die Terz aufgelöst.

172.


Auch die None wird meist wie die Sekunde behandelt, und im zweistimmigen Satze ist diese Behandlung jedenfalls der andern vorzuziehen, nach welcher sie nach der Septime aufgelöst wird:

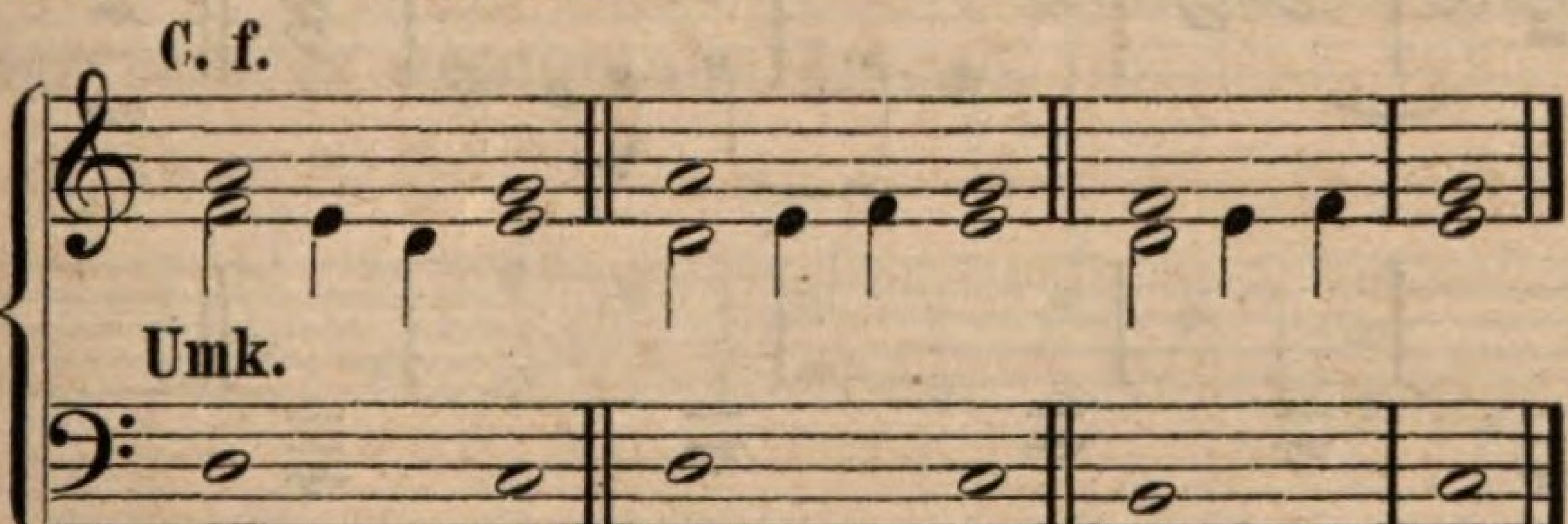
173.


Wir können demnach in diesem Contrapunkt alle Dissonanzen einführen, der 3 die 4, der 6 die 7 und der 8 die 9 vorhalten, nur nicht die 6 der 5, weil, wie wir sehen, die 6 zur 7 in der Umkehrung wird und dann keine richtige Auflösung erreicht:

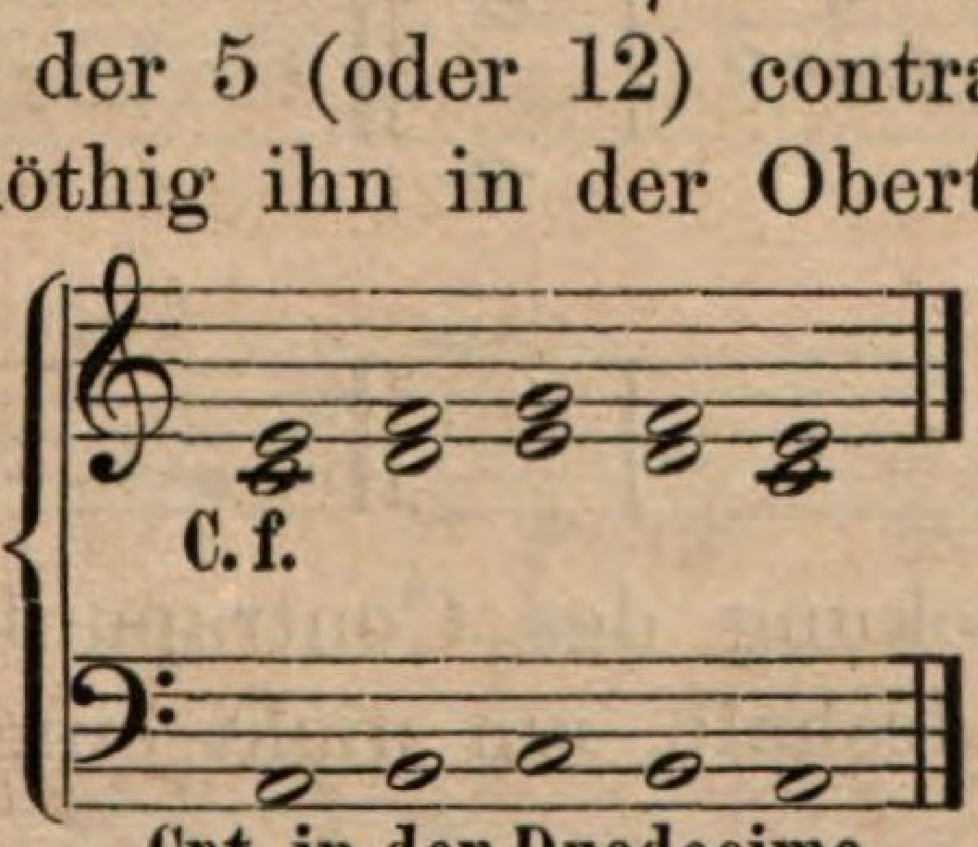
174.


Ehe der Schüler an die Ausarbeitung verschiedener derartiger Contrapunkte geht, mag er vorher wieder den Anfang und die Schlussfälle etwas näher betrachten. Der Anfang ist nicht schwierig, da die 8 zur 5, die 5 zur 8 und die 3 zur 10 wird, sind diese Intervalle gleich gut geeignet; nur mit einem Sextintervalle, dem beim einfachen zweistimmigen Contrapunkt beliebten Anfange, können wir nicht beginnen, weil aus ihm in der Umkehrung eine Septime wird. In Bezug auf die Schlüsse aber sind wir ausserordentlich beschränkt, wenn wir auch die Umkehrung befriedigend in derselben Tonart abschliessen wollen.

In beiden Gestalten gleichbefriedigend erweisen sich nur etwa nachstehend verzeichnete:

175.


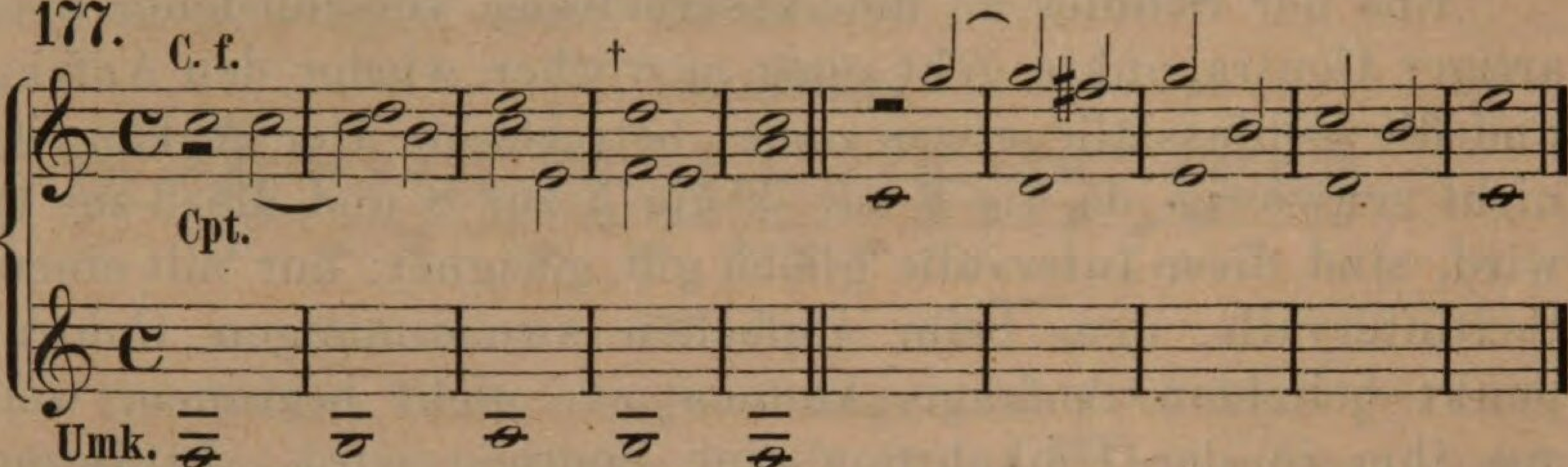
Wenn wir nun unsern *Cantus firmus* aus No. 164 im doppelten Contrapunkt der 5 (oder 12) contrapunktieren wollen, so haben wir nur nöthig ihn in der Oberterz zu begleiten.

176.


Natürlich ist ein solcher zweistimmiger Satz in allen Formen werthlos; wir wollten auch nur zeigen, wie die Terz überall frei eintreten kann. Wollen wir ihn interressanter gestalten, so müssen wir entschieden andere Intervalle einschieben und zwar, um eine möglichst selbständige Stimme zu erhalten, namentlich Dissonanzen; die Consonanzen aber vorwiegend in Seiten- und Gegenbewegung. Wir wissen, dass durch die abweichende Bewegung erst die contrapunktierende Stimme Selbständigkeit gewinnt.

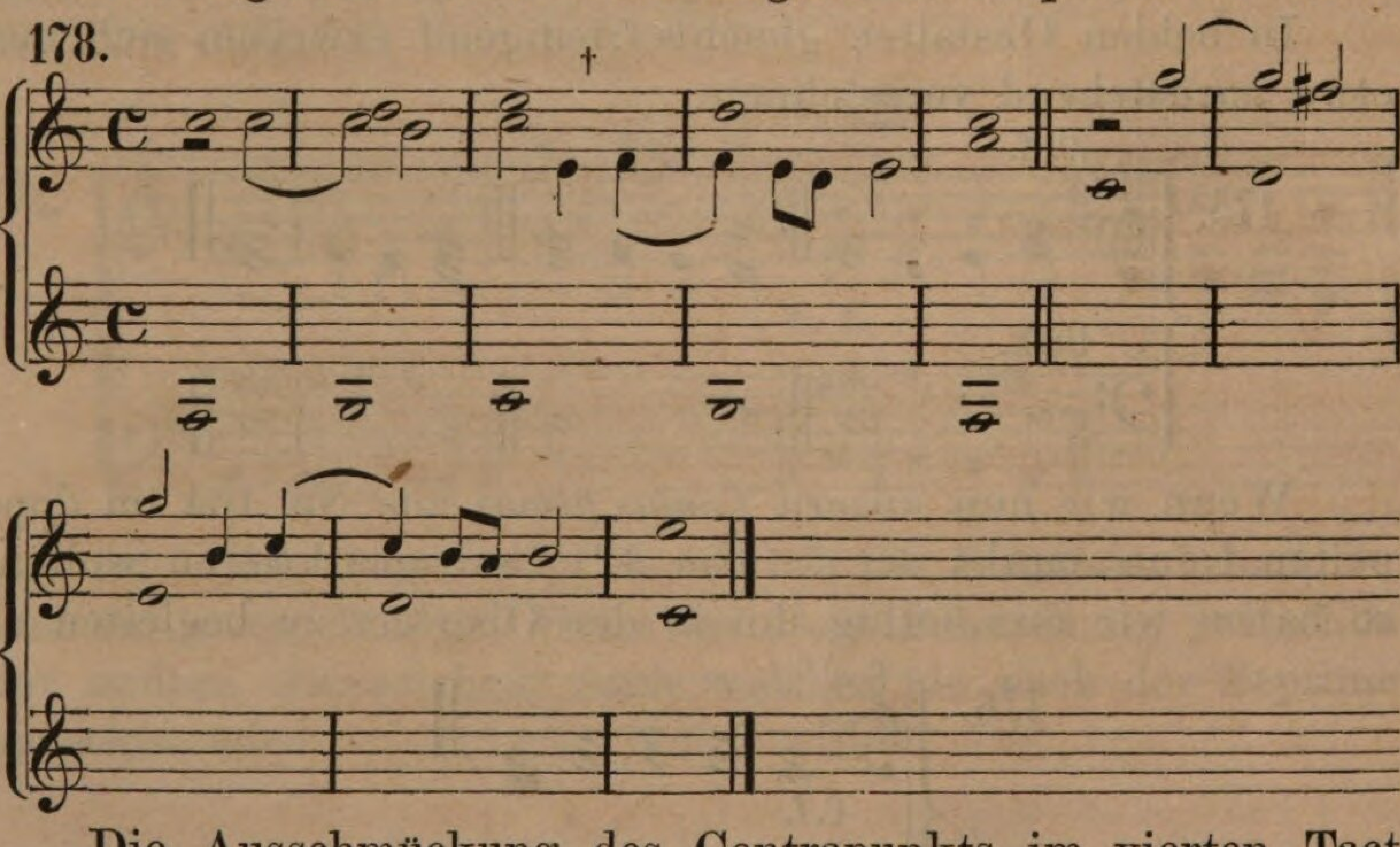
Die Sekunde können wir nur dadurch einführen, dass wir den *Cantus firmus* in die Oberstimme versetzen:

177.



Wir haben in diesem Beispiel zugleich die Sext und die Septime eingeführt, die wir entschiedener vorbereiten können und dadurch zugleich einen selbständigern Contrapunkt erhalten:

178.



Die Ausschmückung des Contrapunkts im vierten Tact erfolgt namentlich deshalb, um nicht eine lange Note an eine kurze zu binden.

Um die Quarte einführen zu können, verlegen wir den *Cantus firmus* wieder nach der Unterstimme:

179.



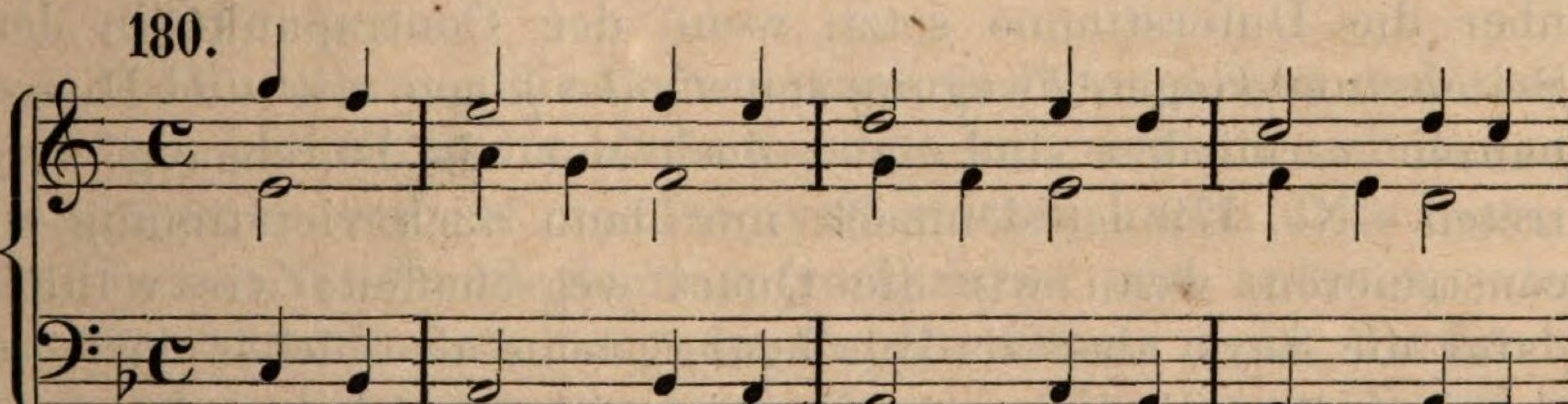
Wie bei dem doppelten Contrapunkt in der Octave dies Intervall und bei dem in der Decime dieses die äussersten Grenzen der Entfernung der beiden Stimmen von einander bildeten, so bei dem der Duodecime dies Intervall. Wird es überschritten, so müssen wie früher beide Stimmen versetzt werden.

Für die Uebungen wähle sich der Schüler wiederum wie früher einen einfachen *Cantus firmus,* den er mehrfach im doppelten Contrapunkt der Duodecime behandelt und dann für weitere Bearbeitungen reicher ausstattet. Dabei hüte er sich hier schon vor jenen Wiederholungen einzelner melodischer Wendungen, die wir später als

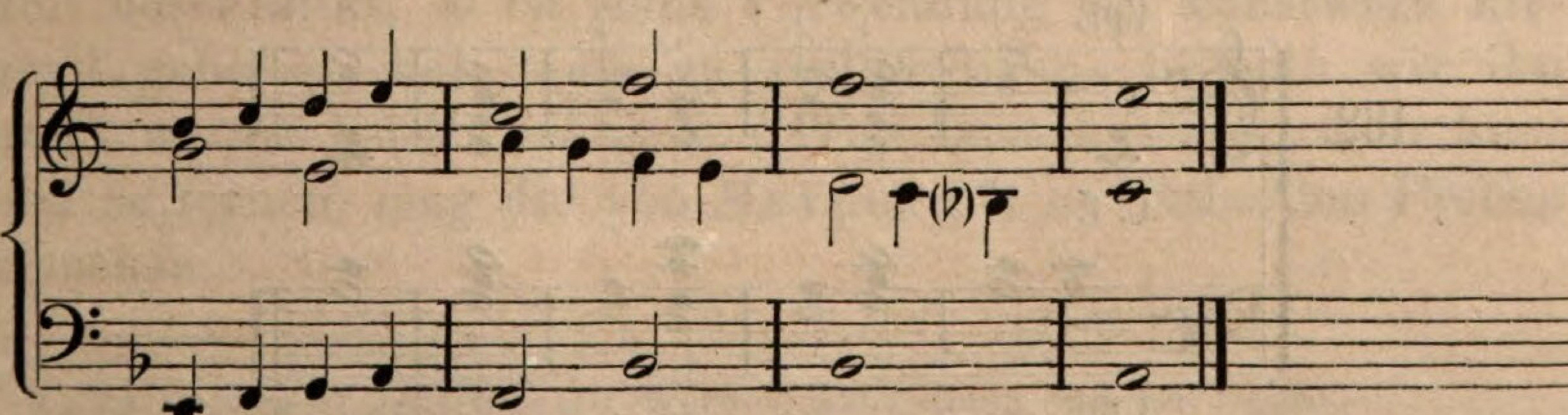
Sequenzen

kennen lernen werden, die den nachstehenden in diesem Contrapunkt erfundenen Satz von S c h e i b e, namentlich in seinem Anfange, interresselos erscheinen lassen.

180.

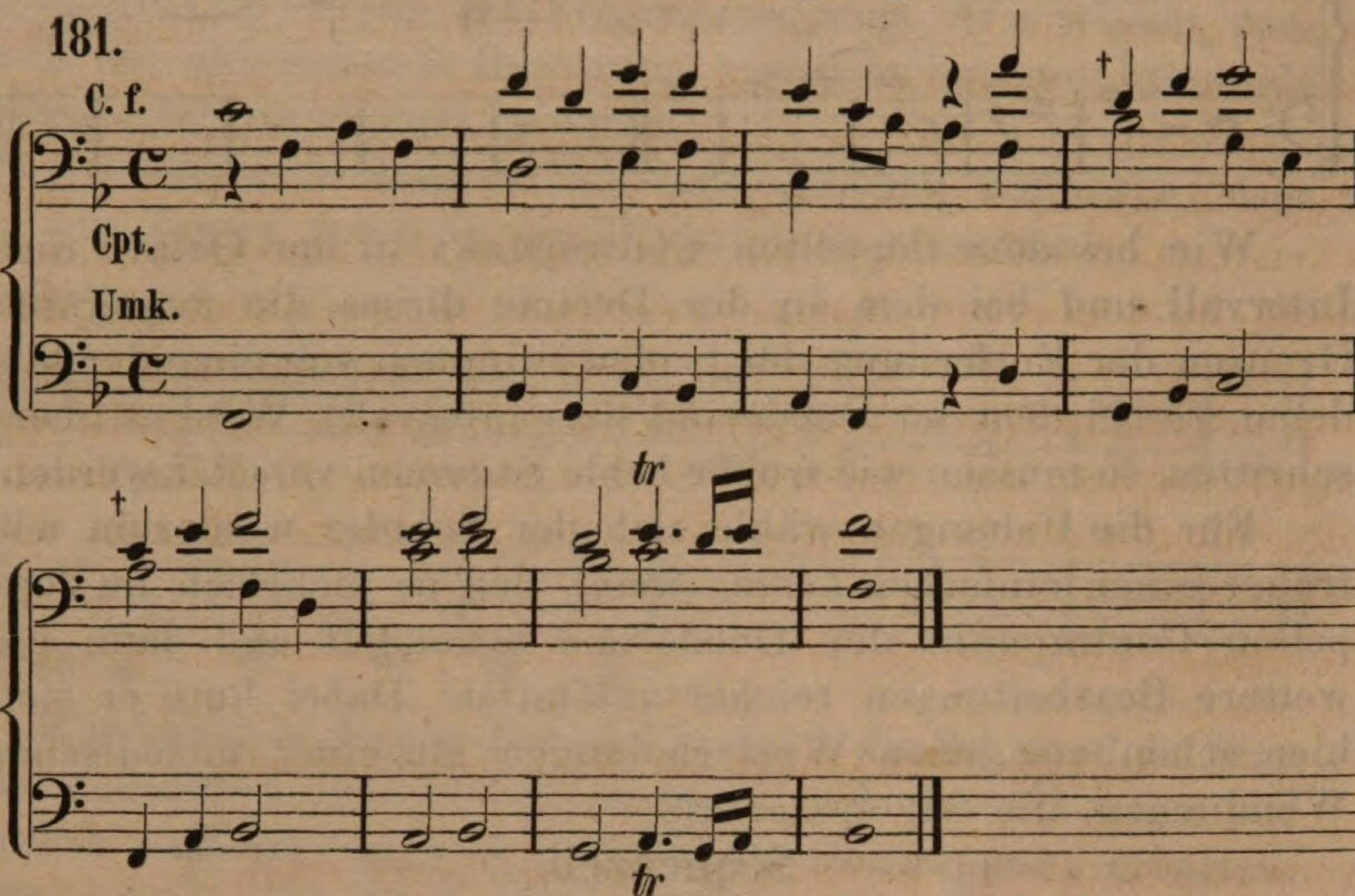


Umk.



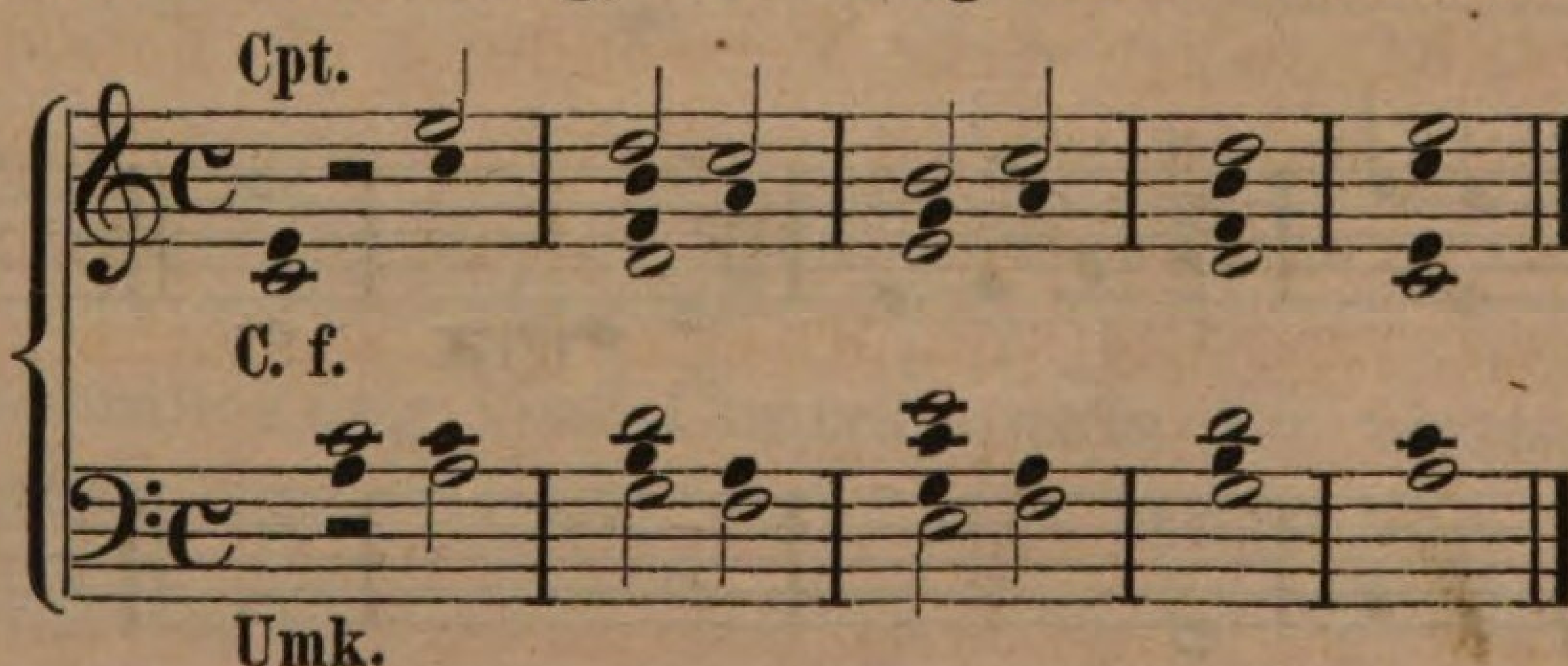
Die ersten drei Tacte erwachsen aus der, nur von einer andern Stufe aus erfolgenden Wiederholung des Vortacts und der ersten Hälfte des zweiten Tactes, erscheinen demnach sehr dürftig, namentlich am Anfange eines Tonsatzes. In der Mitte oder gegen das Ende hin sind sie noch eher erträglich wie im nachstehenden Tonsatz von Marpurg:

181.



Erwähnt sei hier noch, dass auch dieser Contrapunkt drei- oder mehrstimmig zu gestalten ist, indem man die dritte Stimme eine Terz unter die Oberstimme, die vierte eine Terz über die Unterstimme setzt, wenn der Contrapunkt in der Seiten- und Gegenbewegung zum *Cantus firmus* tritt und Dissonanzen vermieden sind, oder doch nur als Durchgang auftreten. No. 179 ist demnach nur dann auch vierstimmig zu construieren, wenn wir die Quart wegschaffen; wir wählen dafür die Sext, aber als Durchgang, denn als solcher darf die Septime, ihre Umkehrung, nur eingeführt erscheinen:

182.



Wie bereits erwähnt hat nur der doppelte Contrapunkt in der Octave selbständige Bedeutung. Die andern beiden: der doppelte Contrapunkt in der Decime und in der Duodecime dagegen werden sich uns erst im grössern Kunstwerk als mannigfach und vielfältig gestaltend erweisen. In dieser Erkenntniss nur legten wir uns alle die Beschränkungen der melodischen Entfaltung auf, welche die Möglichkeit einer Umkehrung der Stimmen nothwendig macht. Nur weil wir für die specielle Construction eines Kunstwerks uns Vortheile erwachsen sehen, weichen wir ab von der einfachen Weise des zweistimmigen Contrapunkts und wählen die künstlichere, oft nicht in demselben Maasse zweckmässig zweistimmige Bearbeitung, wie jene einfache. Nicht dasselbe vermögen wir von den künstlichen Contrapunkten der andern Intervalle zu sagen, die von den Theoretikern herausgeklügelt, nicht durch die künstlerisch gestaltende Hand des schaffenden Genius erzeugt sind.

Der

doppelte Contrapunkt der None (oder Sekunde)

verwandelt, wie nachstehendes Zahlenschema zeigt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
9	8	7	6	5	4	3	2	1

bei der Umkehrung die Consonanzen in Dissonanzen und umgekehrt; nur die Quint bleibt unverändert, weshalb sich dieser Contrapunkt nur auf dies Intervall stützen kann. Dies Intervall muss None und Septime vorbereiten und auflösen, wie es ebenso als Vorbereitung der Octave dienen muss. Ist demnach schon die Abfassung dieses Contrapunkts bis zur Dürftigkeit beschränkt, so ist seine Verwendung im Kunstwerk nirgend geboten, wol kaum zu rechtfertigen, weshalb wir ihn nicht weiter berücksichtigen. Wer Lust hat ihn näher kennen zu lernen, mag die von Marpurg*) mitgetheilten Proben einsehen.

*) In seinem gehaltreichen Werke: Abhandlung von der Fuge.

Dasselbe gilt von dem

doppelten Contrapunkt der Undecime (oder Quarte)

aus dessen Zahlenschema:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

wir ersehen, dass nur die 6 Consonanz bleibt, wieder zur 6 wird, wie von dem

doppelten Contrapunkt der Tredecime (oder Sext),

dessen Zahlenschema uns zwar scheinbar mehrere unveränderte Consonanzen zeigt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

die 1, die zur 13, die 8, die zur 6, die 6, die zur 8 und die 13, die zur 1 wird; allein die 8 ist nur eine Wiederholung der 1 und die 13 eine Wiederholung der 6, so dass auch für diesen Contrapunkt nur Einklang und Sext als die, die andern vorbereitenden Intervalle erscheinen; sie aber sind die unveränderten Intervalle: die 1 wird zur 13 oder zur 6 in der höheren Octave — die 6 zur 8 oder zur 1 in der untern Octave. Dieser Contrapunkt erscheint demnach nicht weniger dürftig als jener.

Auch der

doppelte Contrapunkt in der Septime (oder Decima Quarta)

obwol auch er, wie das Zahlenschema zeigt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

oder:

1	2	3	4	5	6	7
7	6	5	4	3	2	1

zwei Consonanzen zeigt, die in der Umkehrung Consonanzen bleiben: die 5 und 3, ist dennoch zu dürftig; denn die 3 wird in der Umkehrung zur 5, deren häufige Wiederkehr den zweistimmigen Contrapunkt ziemlich ungeniessbar macht.

Wir werden für die Folge nur noch den für das Kunstwerk allein wesentlichen doppelten Contrapunkt der Octave, der Terz oder Decime und der Duodecime oder Quint berücksichtigen. Bei der Betrachtung einzelner Kunstwerke im zweiten Bande werden wir auch hin und wieder der andern gedenken können. Eine eigenthümliche Verwendung findet die Weise des doppelten Contrapunkts zunächst in den

Nachahmungsformen,

denen wir uns jetzt zuwenden.

Bisher erfanden wir zu einer gegebenen Melodie eine mehr oder weniger selbständige zweite als Begleitung. Jetzt gilt es Melodien zu erfinden, die ihren Contrapunkt in sich schliessen, so dass die zweite Stimme die erste nur treu nachzuahmen hat.

Eine ähnliche Thätigkeit übten wir bereits früher. Wir wiederholten denselben Satz auf einem Ton oder versetzten ihn nach einem andern Intervall, aber immer in derselben Stimme. Jetzt lassen wir einen, von einer Stimme gesungenen Satz von einer zweiten wiederholen, so dass diese einen Contrapunkt zur ersten bildet und umgekehrt.

Die Nachahmung kann, wie bereits erwähnt, frei oder streng oder künstlich sein.

Frei ist sie, wenn die zweite nachfolgende Stimme zeitweis abweichend von dem Gange der ersten Stimme sich gestaltet; streng dagegen, wenn die nachahmende Stimme Note für Note der ersten Stimme folgt, und künstlich ist die Nachahmung, wenn sie in der Vergrösserung oder Verkleinerung oder der Gegenbewegung erfolgt.

Wir beginnen folgerichtig mit der strengen Nachahmung, weil sich aus ihr ungezwungen die Bedeutung und die Art der freien Nachahmung darlegen wird.

Die strengste Nachahmung wird im

Canon

(früher auch Zirkelgesang, Kreisfuge, *fuga perpetua*, genannt)

geübt.

Es ist demnach diejenige Form, nach welcher eine ursprünglich einstimmige Melodie derartig mehrstimmig wird,

dass eine andere Stimme oder auch zwei, drei und mehr Stimmen, die in bestimmten Zeiträumen nach einander eintreten und dann gleichzeitig mit einander fortgehen, jenen Gesang der ersten Stimme Note für Note nachahmen, so dass ihn jede von Anfang bis zu Ende ausführt.

Je nach der Anzahl der Stimmen unterscheiden wir

zwei-, drei- und mehrstimmige Canons.

Die Stimme, welche den Gesang zuerst bringt, heisst *Proposta* (auch *Guida, Vox antecedens*), und die, welche nachahmt *Risposta* (auch *Conseguente, Vox consequens*).

Der Eintritt der nachahmenden Stimme kann natürlich auf jedem Intervall der Tonleiter erfolgen, und darnach unterscheiden wir den

Canon in der Prime, in der Ober- oder Unter-Sekunde, der Ober- oder Unterterz, der Ober- oder Unter-Quart u. s. w.,

wenn die nachahmende Stimme in dem dadurch näher bezeichneten Intervall erfolgt.

Weil die verschiedenen Stimmen im Kanon nach einander einsetzen und alle denselben Gesang weiter verfolgen, so werden sie natürlich auch nach einander aufhören, so dass folgerichtig der Canon in demselben Verhältniss wieder minderstimmig wird, wie er mehrstimmig geworden ist. Es kann diese Anordnung in der Idee eines Kunstwerks begründet sein, allein als Regel wird ein mehrstimmiger Schluss anzunehmen sein. Dieser erfolgt dann so, dass der Canon bis zu einem gewissen Punkt, der als Abschluss gelten kann, mehrstimmig fortgeführt wird, oder dass man in der sogenannten *Coda* einen freien nicht canonisch gehaltenen Schluss anhängt. Ein solcher Canon heisst endlicher Canon. Wird dagegen der Canon so eingerichtet, dass am Schlus der *Risposta* wieder die *Proposta* eintritt, so kann der Canon natürlich ohne Ende weiter geführt werden, und er heisst unendlicher. Wir werden sehen, dass der Canon vorwiegend in dieser Weise bearbeitet wird.

Die Aufzeichnung des Canon erfolgt in doppelter Weise; einmal, indem man die Stimmen genau so in Partitur setzt, wie alle übrigen mehrstimmigen Tonstücke. Jede Stimme er-

hält alsdann ihr System, auf welcher ihr Gesang, genau wie sie ihn auszuführen hat, verzeichnet ist, dann heisst der Canon „offen" (*Canone aperto, canone in partito*). Da er aus einer Melodie sich entwickelt, die ganz treu von andern Intervallen oder von andern Zeitpunkten aus von verschiedenen Stimmen wiederholt wird, so ist es ferner nur nöthig, diese Melodie aufzuzeichnen und die Anzahl der Stimmen und ihre verschiedenen Eintritte, sowol in Bezug auf das Intervall wie das Zeitverhältniss genau zu bezeichnen. In dieser Aufzeichnung heisst der Canon „geschlossen" (*Canone chiuso, Canon clausus, canone in corpo*). Die Anzahl der Stimmen wird gewöhnlich gleich am Anfange des Canons angegeben, durch Canon zu zwei, drei oder mehr Stimmen (*Canon à due, à tre* etc.). Um die Zeit der verschiedenen Eintritte zu bezeichnen, bedient man sich jetzt dieses Zeichens — §. Es zeigt in der ***Proposta*** genau die Stelle, welche die ausführende Stimme erreicht haben muss, ehe die ***Risposta*** einsetzt. Das Intervallenverhältniss der Stimmen wird durch die Bezeichnung: in der Prime, Sekunde, Terz u. s. w. angegeben.

Der

Canon im Einklange

ist natürlich der gebräuchlichste, weil er die strengste Nachahmung zulässt und weniger Schwierigkeiten in Bezug auf seine Construction darbietet. Wir erfinden einen einfachen melodischen Satz:

183. 

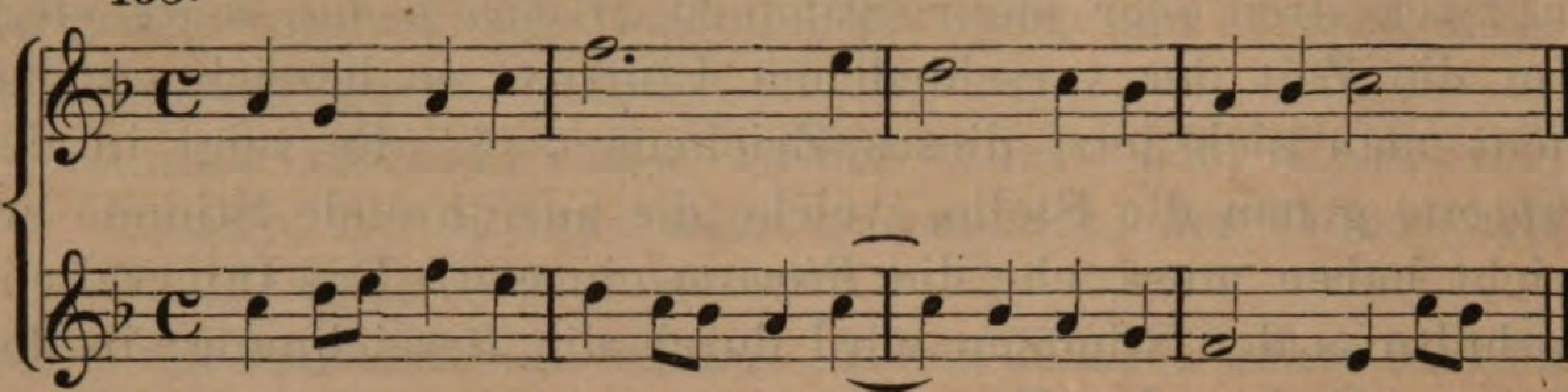
den wir so contrapunktieren, dass die zweite Stimme als die melodische Fortsetzung der ersten erscheint. Hierbei haben wir nur zu beachten, dass jene erwähnten Intervallenverhältnisse vermieden werden, welche die Reinheit des Satzes trüben, und da wir nicht eigentlich eine zweite Stimme, sondern noch eine erste erfinden wollen, so ist es unbedenklich, die gegebene Melodie auch zu überschreiten. Dabei ist bei dieser Art Canon wol zu beachten, dass der Contrapunkt zu der festgesetzten Melodie sich möglichst mannichfaltig gestaltet.

Ein zweistimmiger Satz, bei welchem die zweite Stimme einen Contrapunkt in gleichen Noten und den bequemsten Intervallen zum *Cantus firmus* ausführt, ist monoton. Wollten wir also unsere gegebene Melodie so begleiten,

184. 

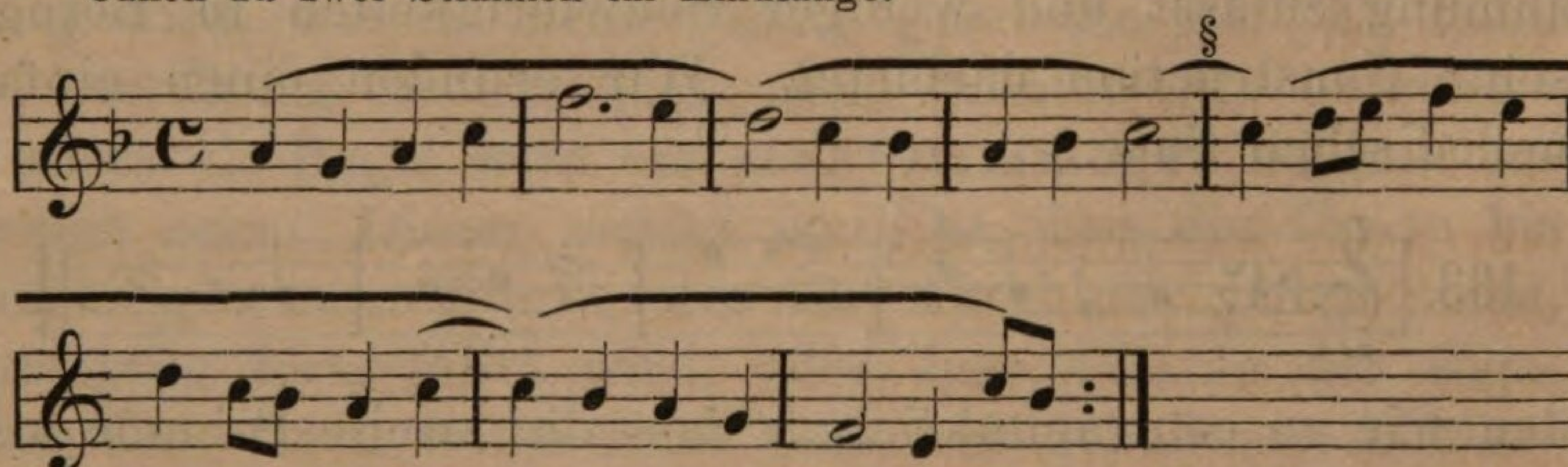
so haben wir nur eine zweite, keine selbständige Stimme erhalten. Wir führen daher die zweite möglichst abweichend und namentlich mit Dissonanzen untermischt:

185.



Verbinden wir nun beide Stimmen zu einer einzigen, so haben wir einen zweistimmigen Canon im Einklange; also eine Melodie, die ihren Contrapunkt in sich trägt:

Canon zu zwei Stimmen im Einklange.

186. 

Die zweite Stimme beginnt von vorn, wenn die erste Stimme bis zu diesem Zeichen — § — gekommen ist und weil, wenn die erste Stimme bis zu Ende ist, sie sofort wieder von vorn anfangen kann, so haben wir einen unendlichen Canon, den wir in einer *Coda* erst zum Schluss führen müssen, wenn wir ihn nicht etwa einstimmig abschliessen wollen. Dann ist eben nur nöthig jede Stimme ein oder mehr mal durchsingen zu lassen. Mit *Coda* würde er sich so gestalten:

187.



Coda.



In No. 186 ist dieser Canon als verschlossener, in No. 187 als offener Canon verzeichnet.

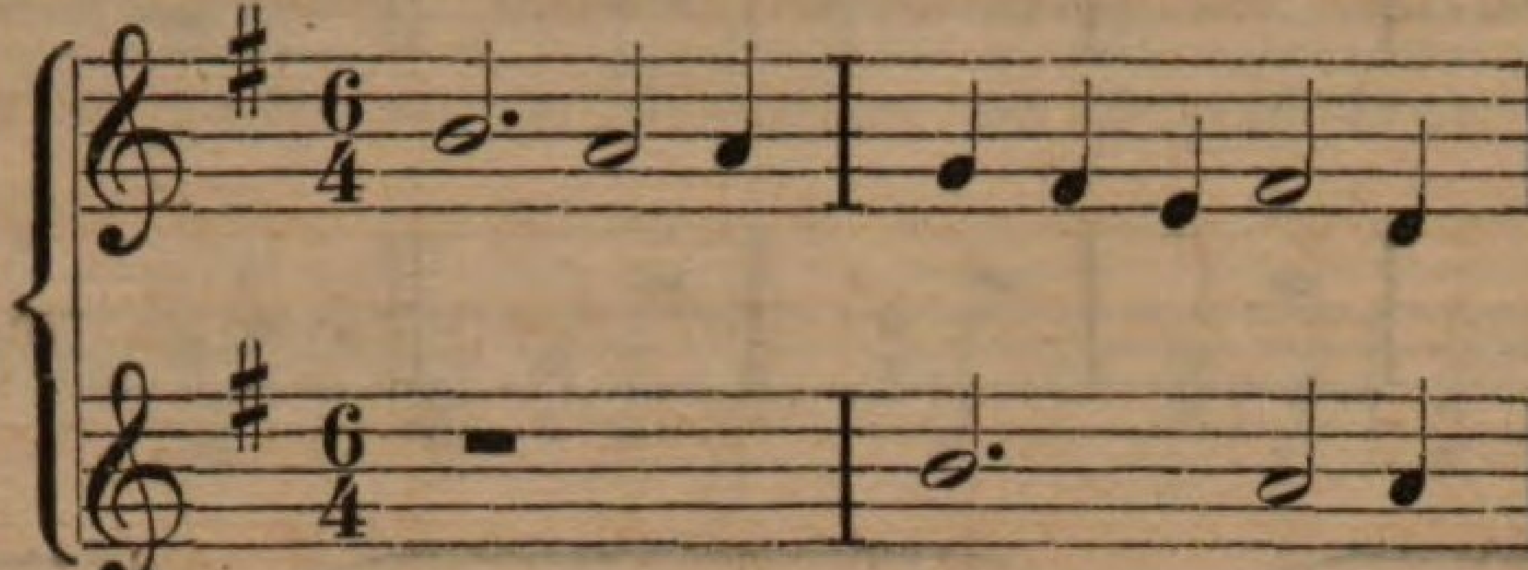
Wir haben bisher die *Proposta* den Hauptsatz vollständig aussingen lassen, ehe wir mit der *Risposta* eintreten. Energischer gestaltet sich natürlich auch der zweistimmige Canon schon, wenn wir die *Risposta* rascher folgen lassen. Das Verfahren ist so einfach wie das erste. Wir erfinden unsere Melodie natürlich nur bis dahin, wo die *Risposta* eintreten soll, setzen dann das erfundene Sätzchen Melodie in die nachahmende Stimme, erfinden dazu für die erste Stimme einen Contrapunkt, der wiederum in die zweite Stimme zu stehen kommt und dann in der ersten wiederum einen Contrapunkt hervorruft u. s. f.

Wir wollen beispielsweise die zweite Stimme einen Tact nach der ersten Stimme eintreten lassen, erfinden also den ersten Tact der Melodie,

188. 

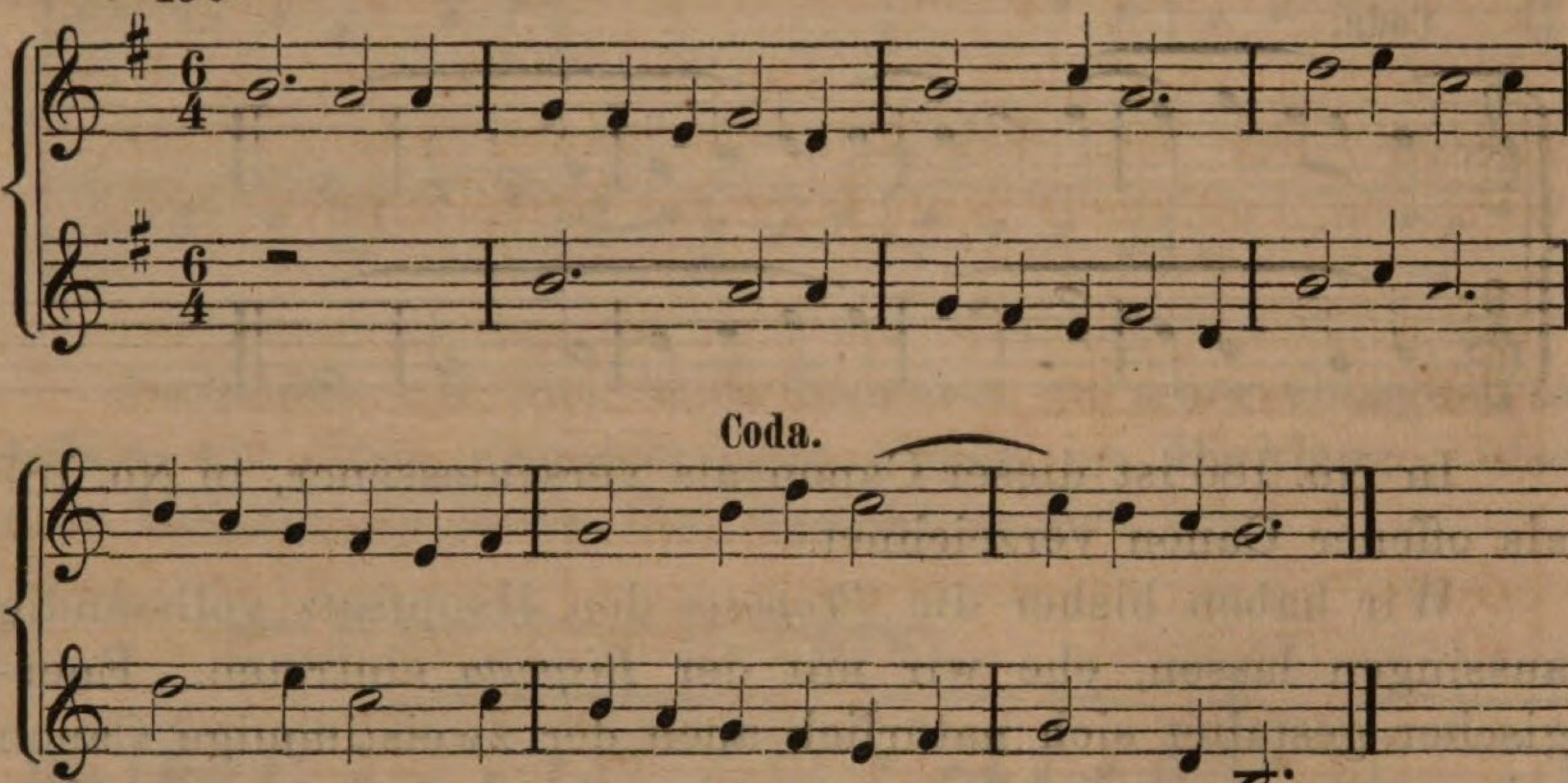
den wir sofort in die zweite Stimme setzen und in der ersten contrapunktieren:

189.



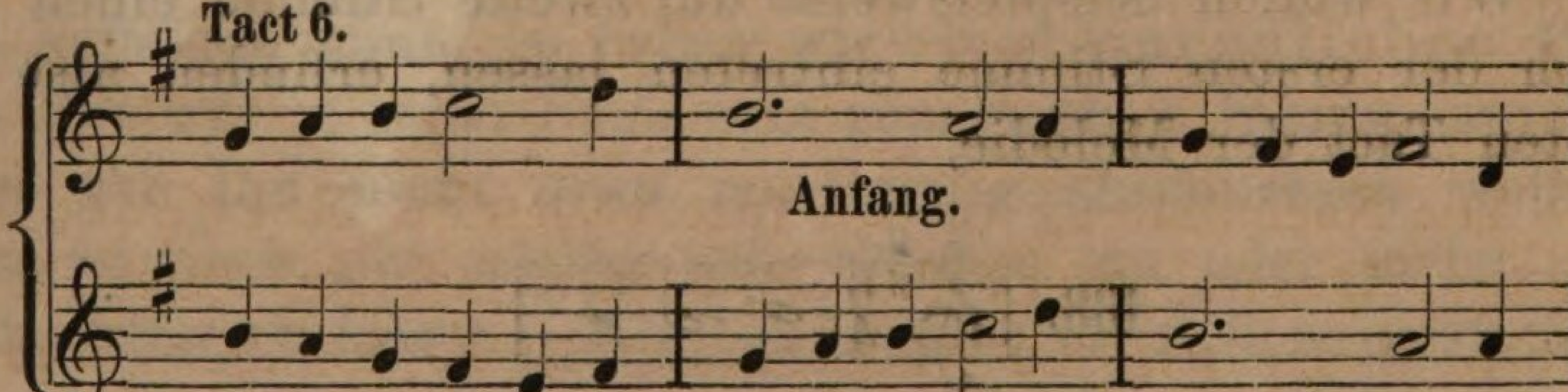
Der so gewonnene zweite Tact der Melodie tritt dann wiederum in den zweiten Tact der zweiten Stimme und erzeugt in derselben Weise in seinem Contrapunkt den dritten Tact der Melodie u. s. f.

190.



Wir haben den Canon gleich als einen endlichen construiert, indem wir den Schluss der zweiten Stimme in der ersten mit zwei Tacten contrapunktieren, welche die zweite Stimme nicht nachahmt. Zum unendlichen Canon wird er, wenn wir den Schluss in der Oberstimme so construieren, dass er von der zweiten Stimme auch zum Anfange des Canons ausgeführt werden kann, also etwa:

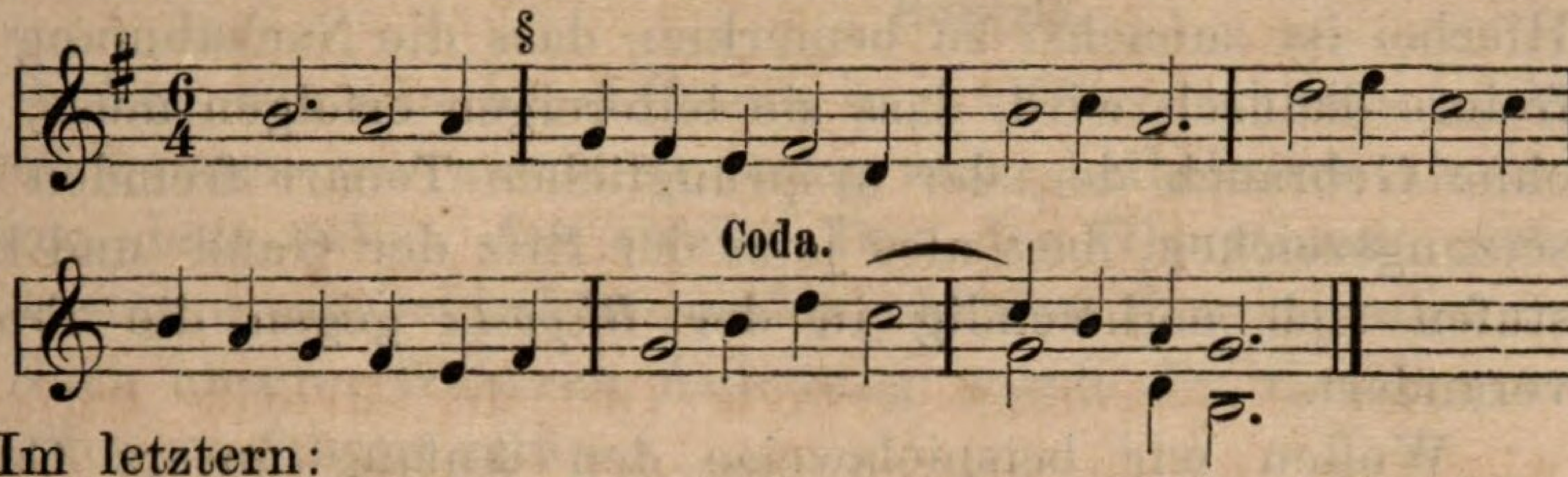
191.



Die Aufzeichnung als geschlossener Canon ist im ersten Falle:

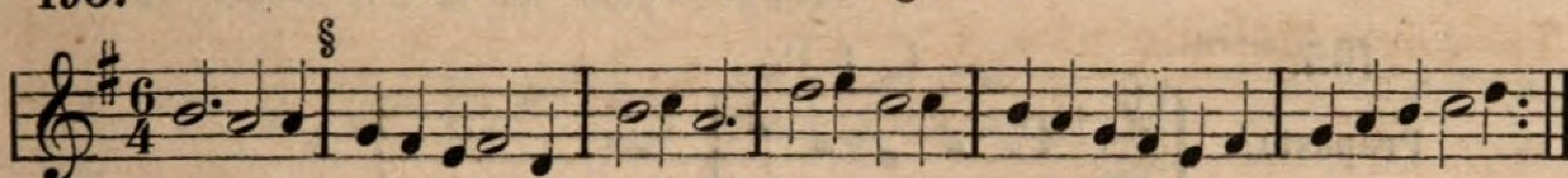
Canon zu zwei Stimmen im Einklange.

192.



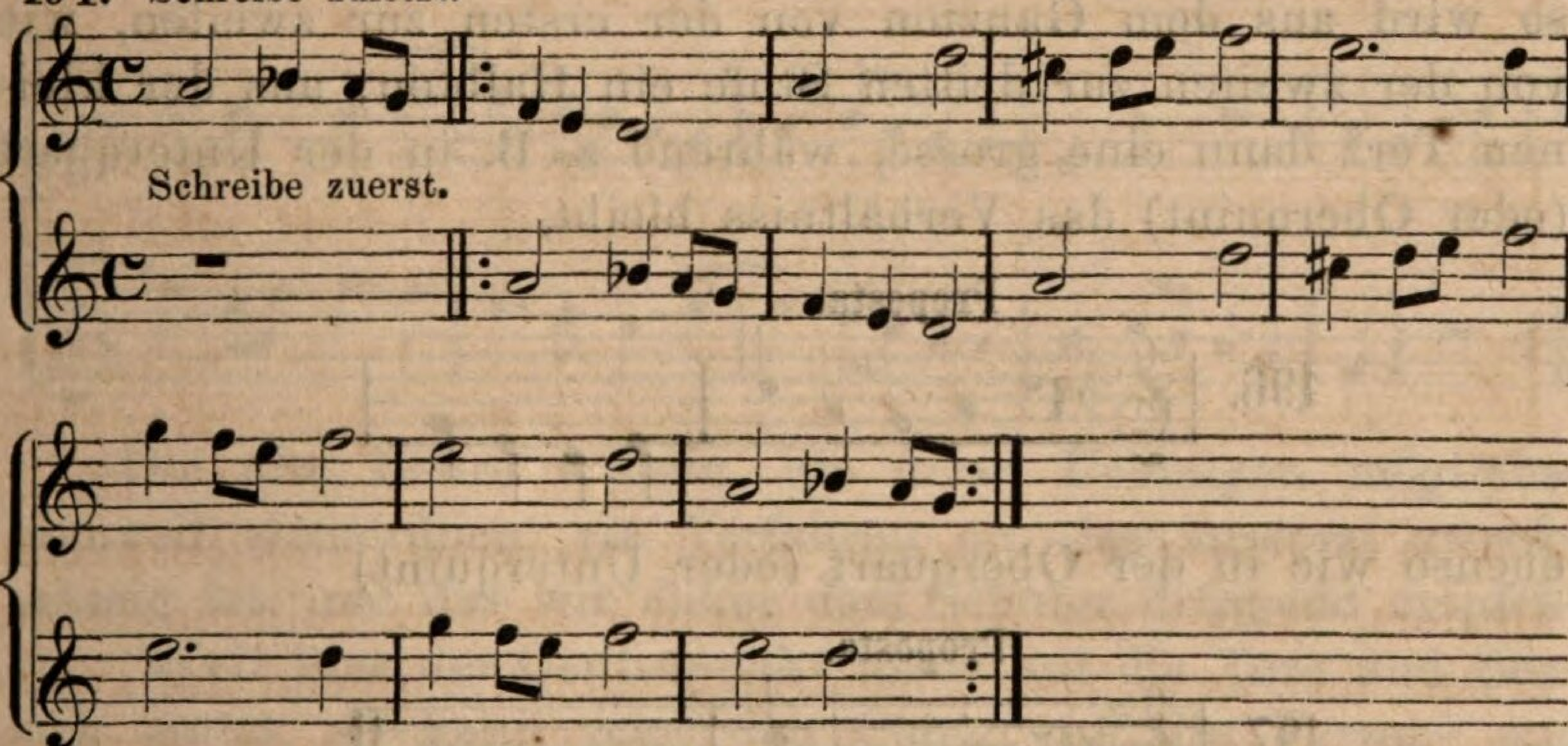
Im letztern:

193. Canon zu zwei Stimmen im Einklange.



M a t t h e s o n giebt in seinem „Vollkommenen Kapellmeister", pag. 396, den Rath, die untere Stimme zuerst zu schreiben, und theilt dann folgendes Beispiel mit:

194. Schreibe zuletzt.



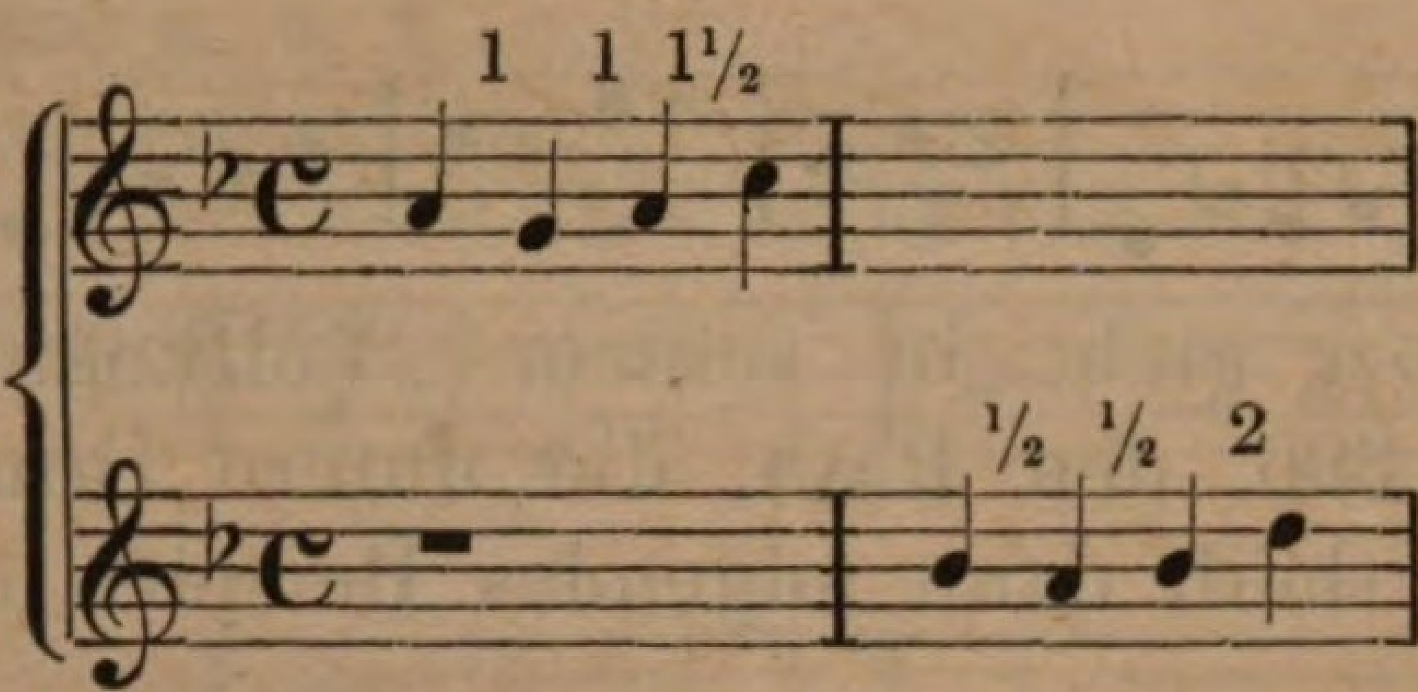
Beim Canon in der Octave müssen natürlich die Bestimmungen für den doppelten Contrapunkt der Octave beobachtet werden. Unsere beiden Canons im Einklange (186 und 190) sind auch in der Octave auszuführen, wovon sich der Schüler überzeugen mag, indem er die *Risposta* oder *Proposta* eine Octave tiefer schreibt.

Die Nachahmung in den Intervallen der S e k u n d e, T e r z, Q u a r t, Q u i n t, S e x t und S e p t i m e erfolgen ganz in derselben Weise wie die Nachahmung im Einklange. Wie hier

die zweite Stimme mit dem Gesange der ersten von demselben Ton aus folgte, so folgt jetzt die zweite Stimme von dem festgesetzten Intervalle der Sekunde, Terz u. s. w. aus. Hierbei ist zunächst zu bemerken, dass die Nachahmung eine freiere dadurch wird, dass sie leitereigen erfolgen muss, d. h. ohne Gebrauch der, der ursprünglichen Tonart fremden Versetzungszeichen, dass also jetzt der Sitz der Ganz- und Halbstufen sich nothwendig in der *Risposta* gegen die *Proposta* verändert.

Wollen wir beispielsweise den Anfang unsers Canons No. 186 in der Obersekunde nachahmen:

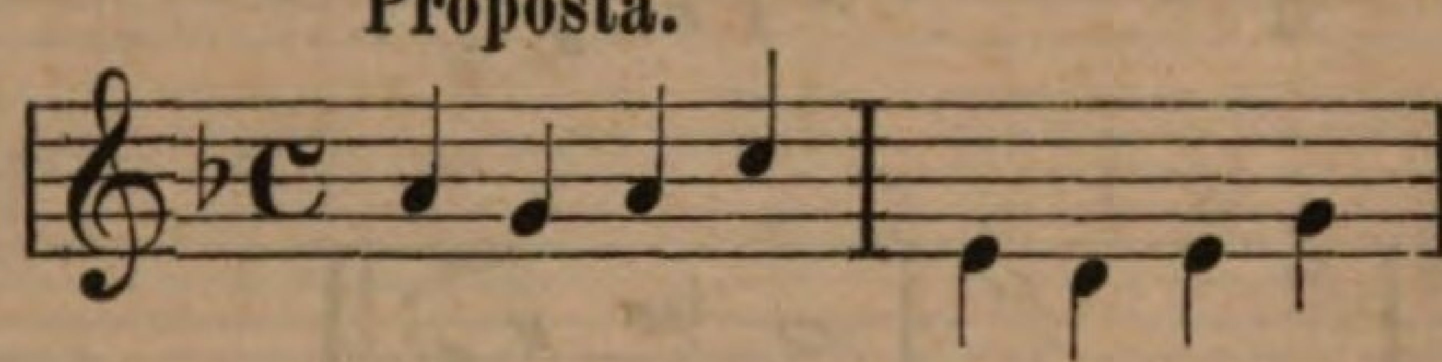
195.
Proposta.
Risposta.



so wird aus dem Ganzton von der ersten zur zweiten, wie von der zweiten zur dritten Stufe ein Halbton; aus der kleinen Terz dann eine grosse, während z. B. in der Unterquart (oder Oberquint) das Verhältniss bleibt,

Proposta.

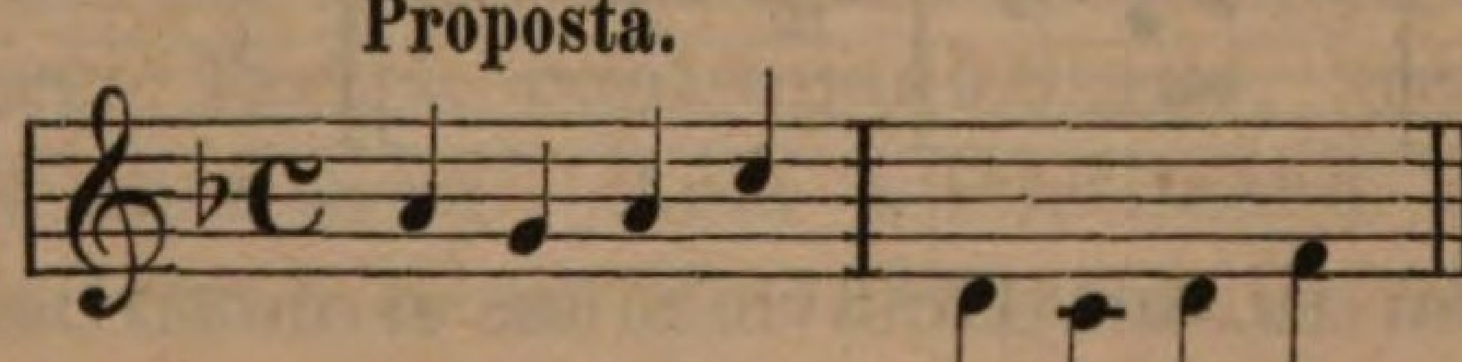
196.



ebenso wie in der Oberquart (oder Unterquint)

Proposta.

197.

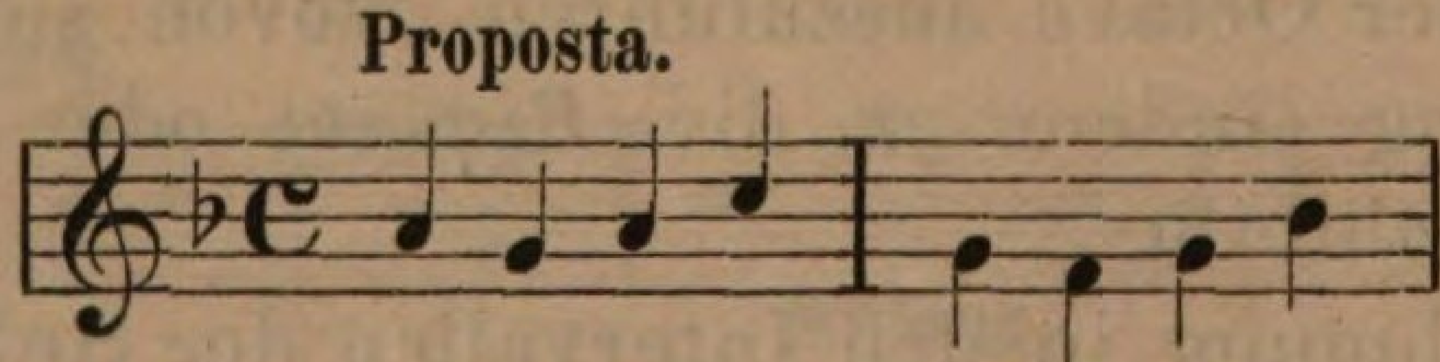


Risposta.

oder der U n t e r - Secunde,

Proposta.

198.



Risposta.

während es in der Oberterz verändert erscheint.

Proposta.

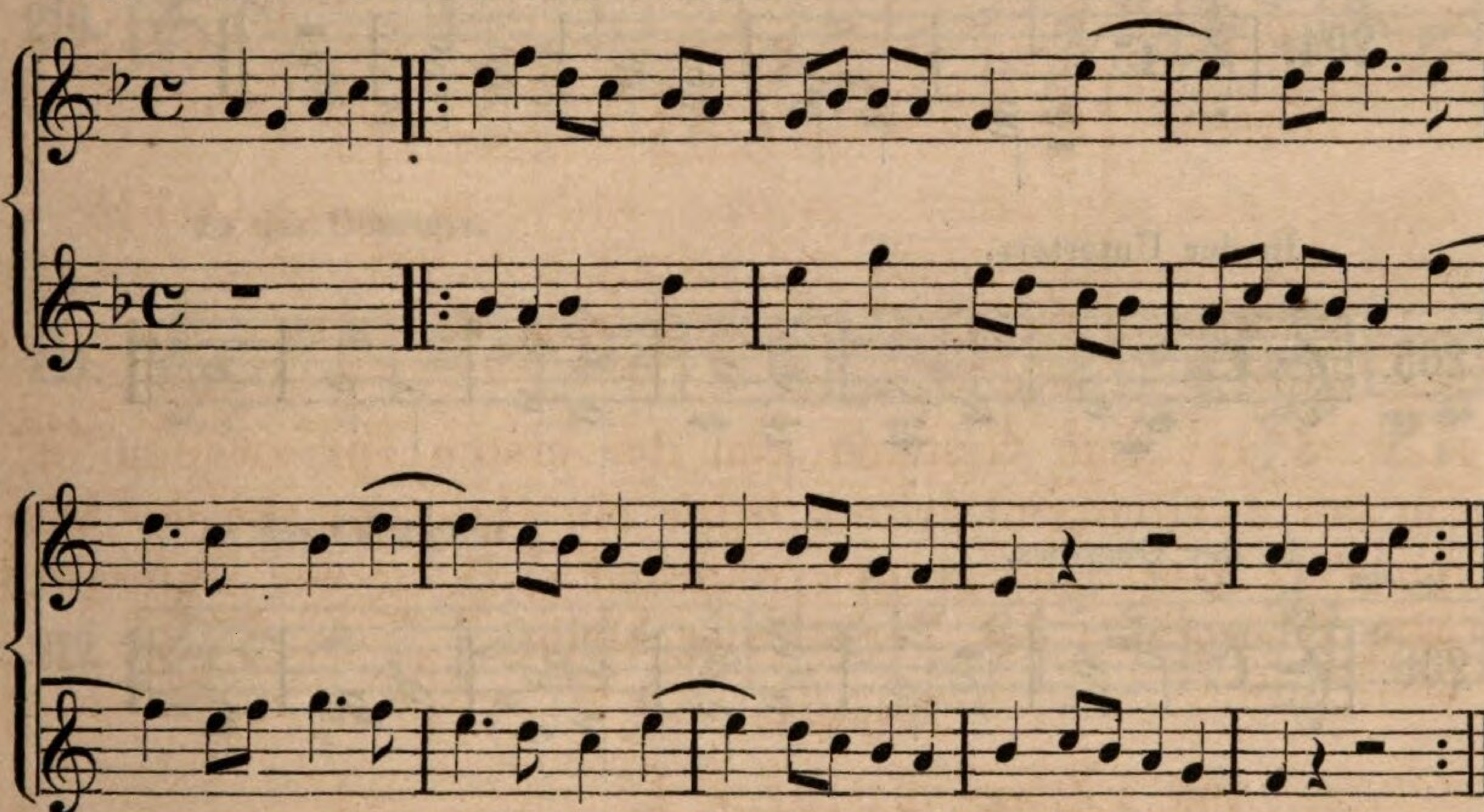
199. 

Risposta.

Wollen wir nun jenen Canon in der Ober-Sekunde nachahmen, können wir natürlich wenig mehr beibehalten als den Anfang, denn schon der zweite Tact der Oberstimme giebt zum ersten einen schlechten, unbrauchbaren Contrapunkt.

Nach unserer früheren Anleitung würde der Canon etwa so weiter zu führen sein:

200. Canon à 2 in der Ober-Sekunde.



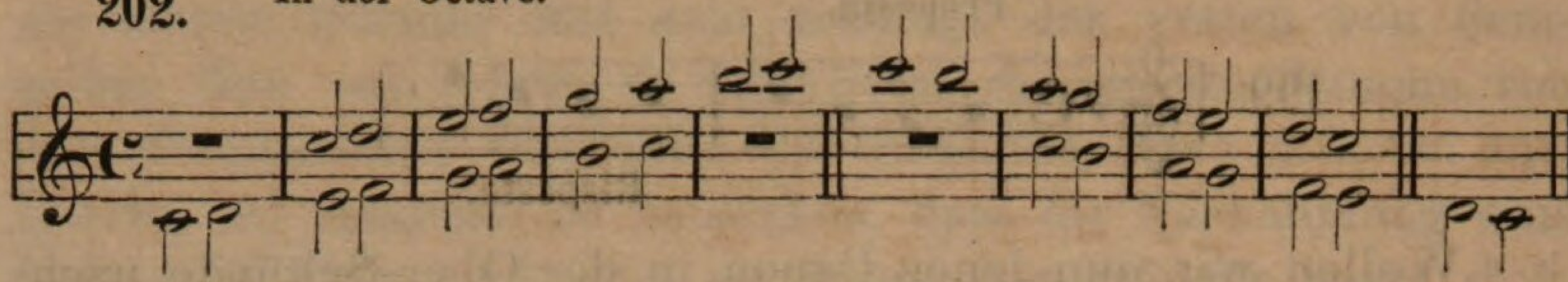
Die alte Lehre wandte, um diese Uebungen möglichst planvoll anzuordnen, ein Verfahren an, das äusserst zweckmässig ist, und das wir daher dem Schüler dringend empfehlen. Weil hier der Contrapunkt meist auf die Terz und Sext sich stützt, so kann man den Canon auf die Terzen- und Sextenbegleitung der verschiedenen Intervalle gründen.

Wir bemerkten bereits früher, dass die Tonleiter canonisch zweistimmig wird, wenn die begleitenden Terzen und Sexten bei den verschiedenen Intervallen eintreten.

201. Im Einklange.

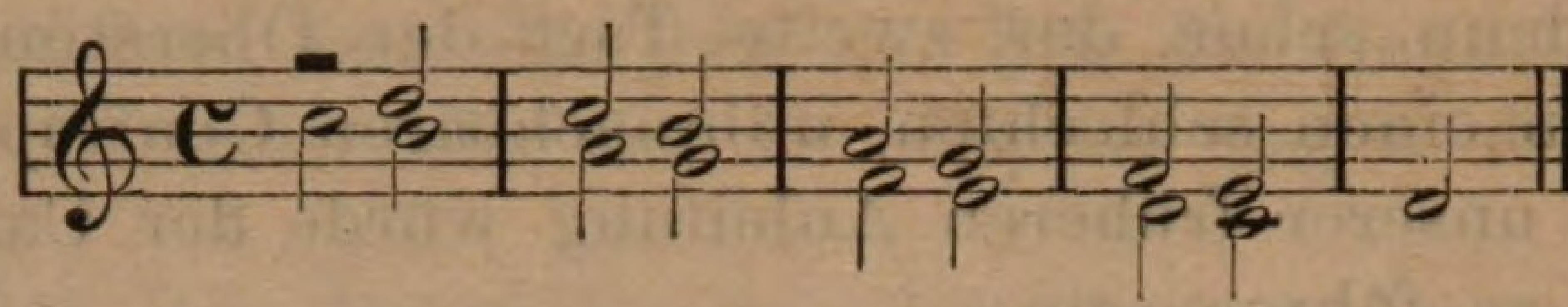


202. In der Octave.



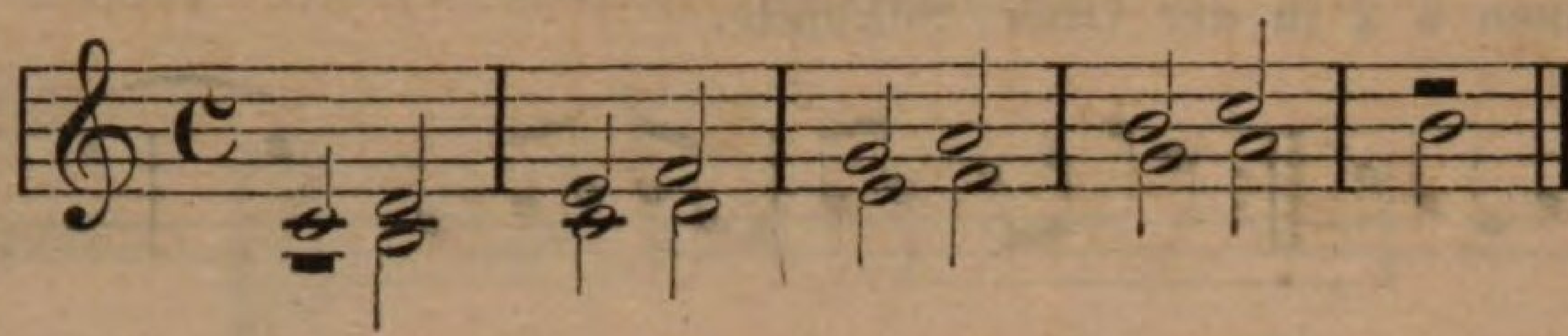
In der Obersekunde.

203.



In der Untersekunde.

204.



In der Unterterz.

205.



In der Oberterz.

206.



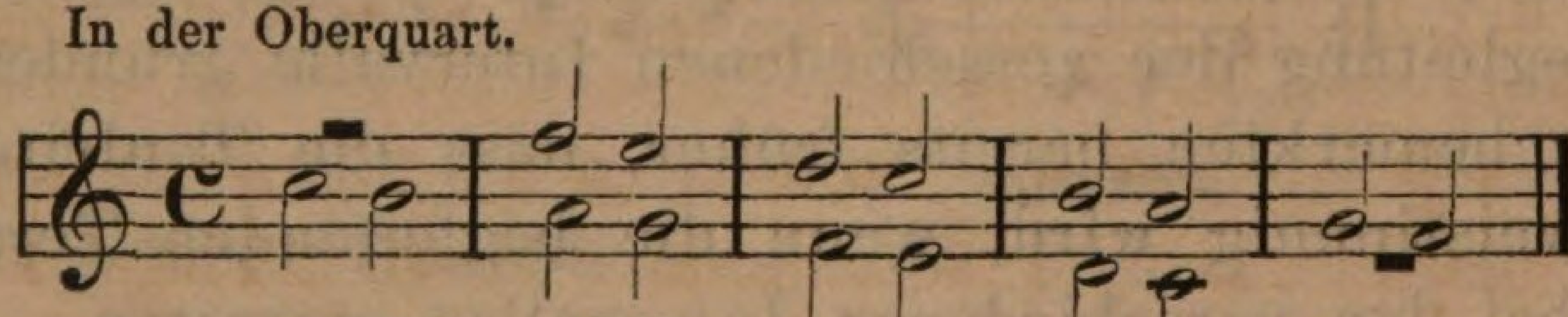
In der Unterquart.

207.



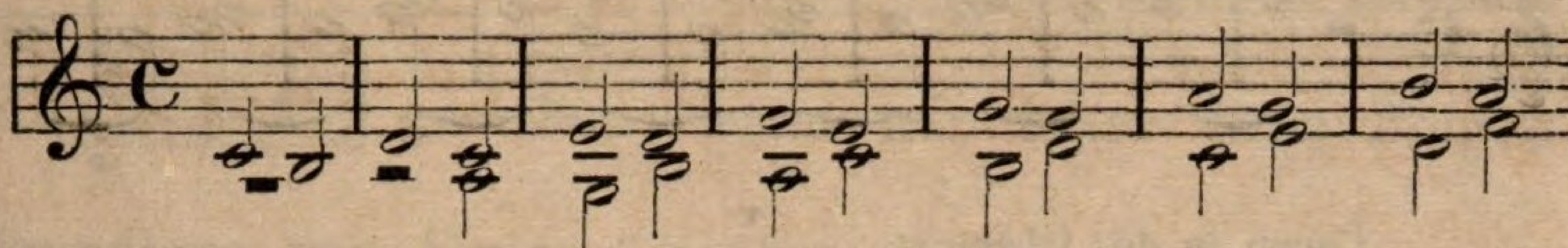
In der Oberquart.

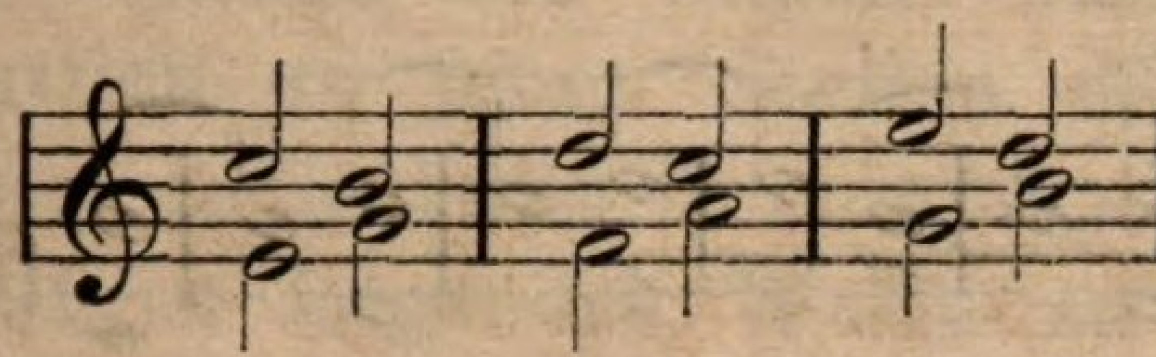
208.



In ähnlicher Weise mag der Schüler die andern Intervalle canonisch anordnen. Die Verbindung mit Sekundenfolgen giebt dann die Möglichkeit abwechselnd Terzen- und Sextenbegleitung anbringen zu können:

Folge von fallenden Sekunden und steigenden Terzen: in der Unterterz nachgeahmt.

209. 

 etc.

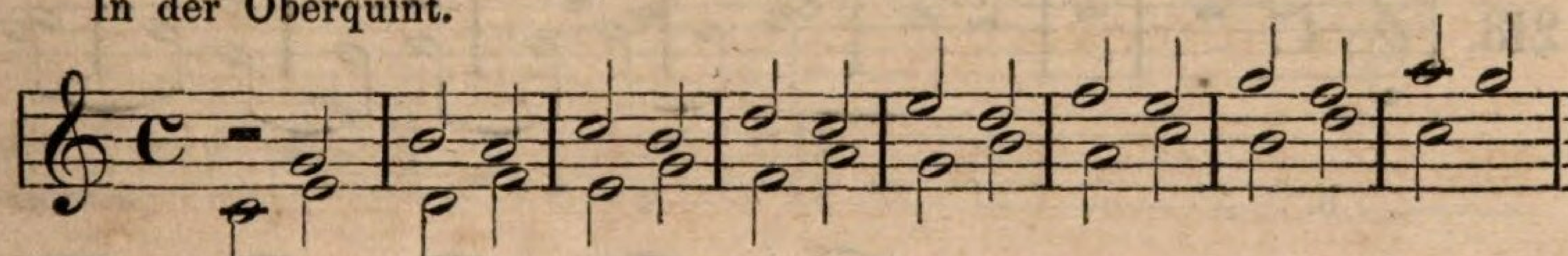
Steigende Terzen und fallende Sekunden: in der Unterquart.

210. 

In der Oberterz.

211. 

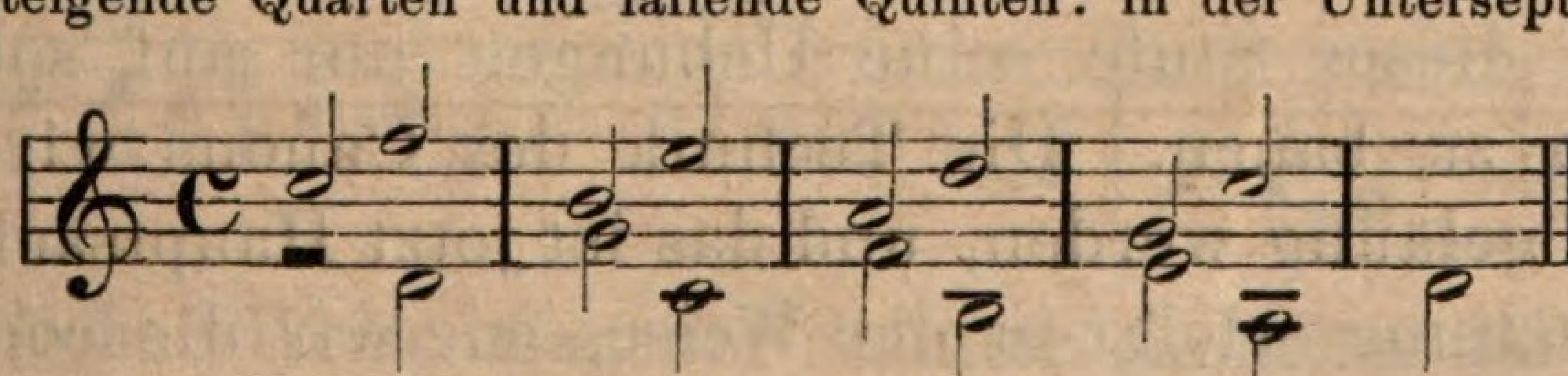
In der Oberquint.

212. 

Fallende Terzen und steigende Sekunden: in der Unterquint.

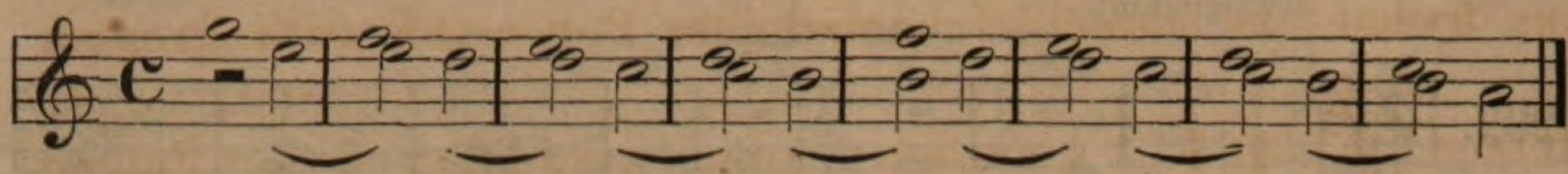
213. 

Steigende Quarten und fallende Quinten: in der Unterseptime.

214. 

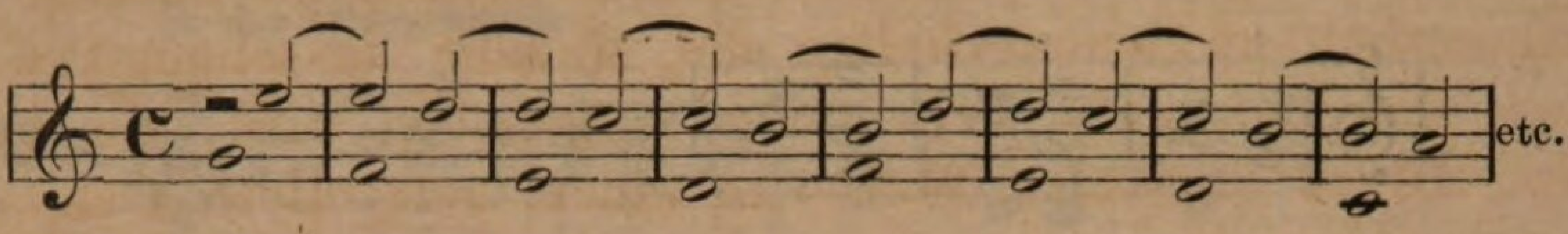
Bei abwärtsgehenden Terzen kann die untere, bei abwärtsgehenden Sexten die obere retardieren und eine Nachahmung in der Unterterz, wie in der Obersext anbringen:

215. Canon in der Unterterz.



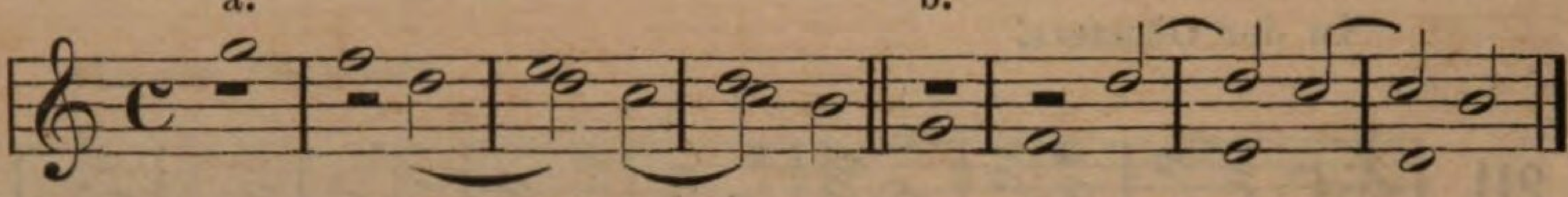
Canon in der Obersext.

216.

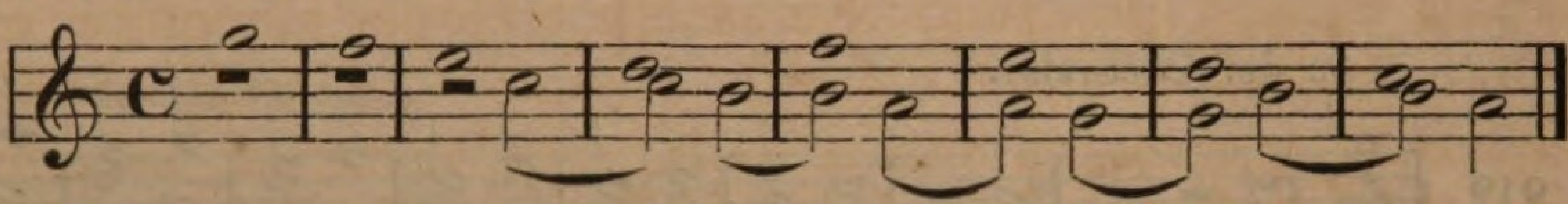


Die Retardation kann auch einen oder zwei Tacte später eintreten, wodurch die Nachahmung in der Oberquint oder Unterquart und in der Unterquint oder Oberquart entsteht:

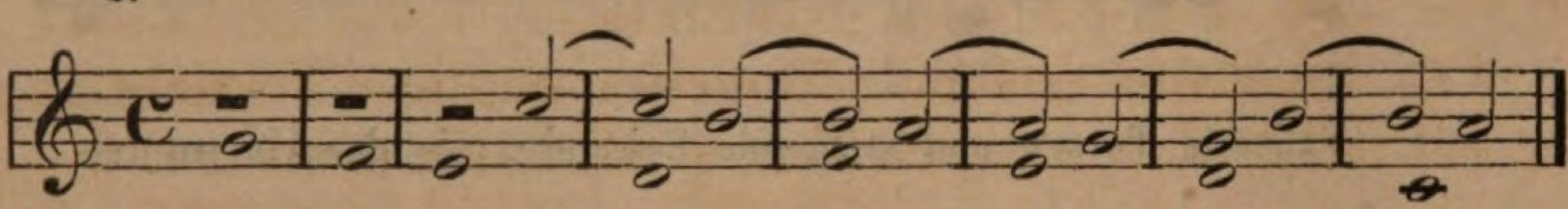
217. a. b.



218. a.



b.



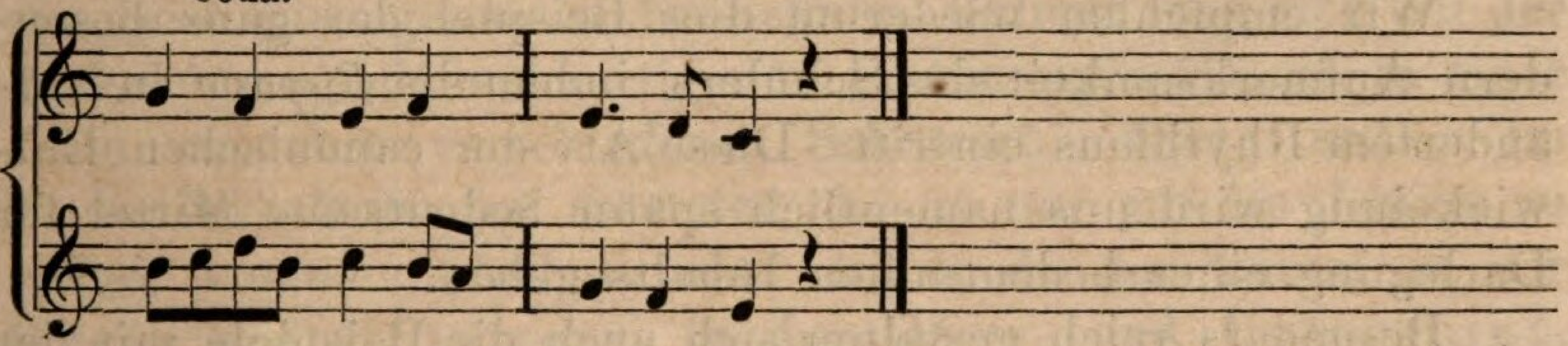
Diese canonischen Behandlungen der einzelnen Intervallenverbindungen geben ganz brauchbare Skelette zu reizvollen Canons. Die Stimmen sind nur melodisch und rhythmisch auszuschmücken, und wir geben dem Schüler den ernsten Rath, auf dieser Stufe seine Uebungen nur auf solche Progressionen zu bauen. Die Technik des Canons wird ihm so am besten geläufig werden, und das ist jetzt Hauptsache. Diese Ausschmückung erfolgt in der Weise, wie wir die contrapunktierende Stimme und die Tonleiter mit Durchgängen und Wechselnoten reicher ausstatten und durch eine mannichfaltigere rhythmische Anordnung. Die von No. 201 an verzeichneten Terzen- und Sextenbegleitungen der aufwärtssteigenden

Tonleiter sind insofern nicht gut, als wir überall auf die, von uns früher als fehlerhaft bezeichnete Folge von zwei grossen Terzen  gerathen; wenn wir daher diese Folgen zur Grundlage von Canons machen wollen, so müssen wir namentlich an jenen Stellen die Melodie ausschmücken, so dass die fehlerhafte Terzenfolge aufgehoben wird: So würde No. 201 in folgender Weise zu einem reizvollern Canon zu verwenden sein:

219. Canon im Einklange.

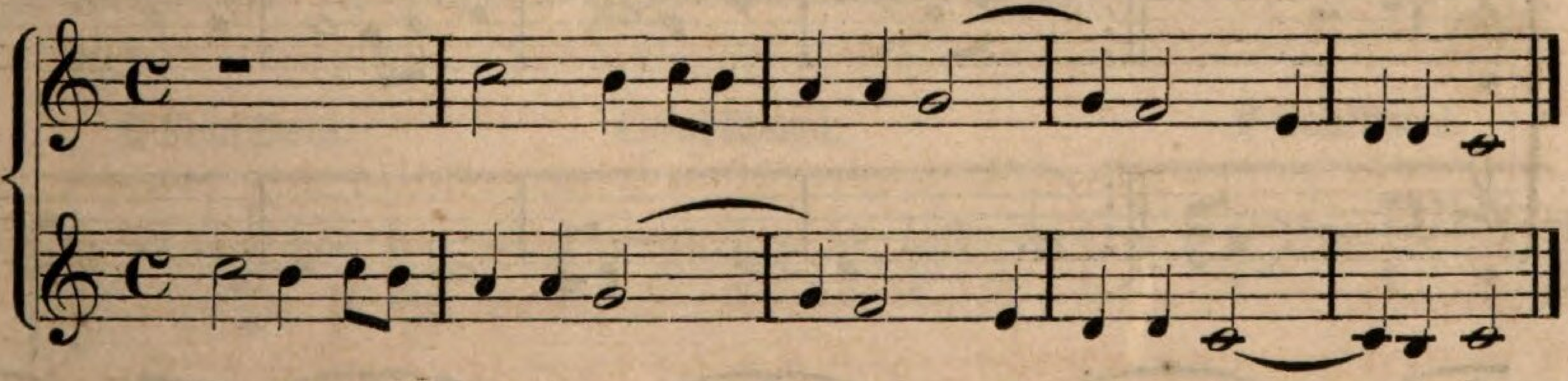


Coda.



Für die abwärtsgehende Tonleiter ist diese Vorsicht in Bezug auf die beiden grossen Terzen natürlich nicht nothwendig:

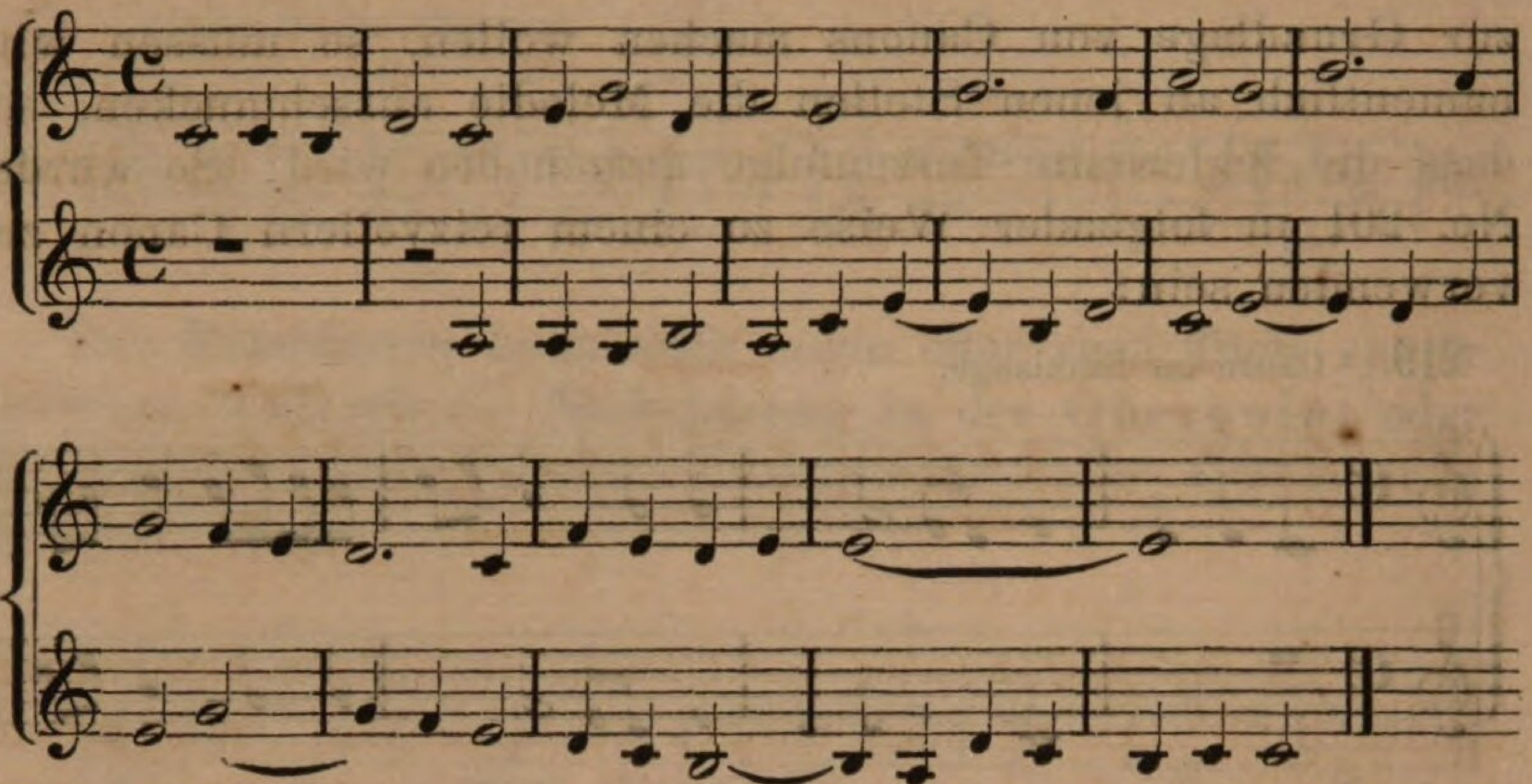
220. Canon im Einklange.



In ähnlicher Weise mag der Schüler zunächst die andern, von uns mitgetheilten Terzen- und Sextengänge zur Grundlage für eine Reihe von Canons machen; er mag neue derartige Gänge aufsuchen und sie dann gleichfalls nach der gegebenen Anleitung melodisch und rhythmisch ausschmücken.

Reichern Stoff bieten dann natürlich die von No. 209 an mitgetheilten Sätze von steigenden und fallenden Intervallenbegleitungen.

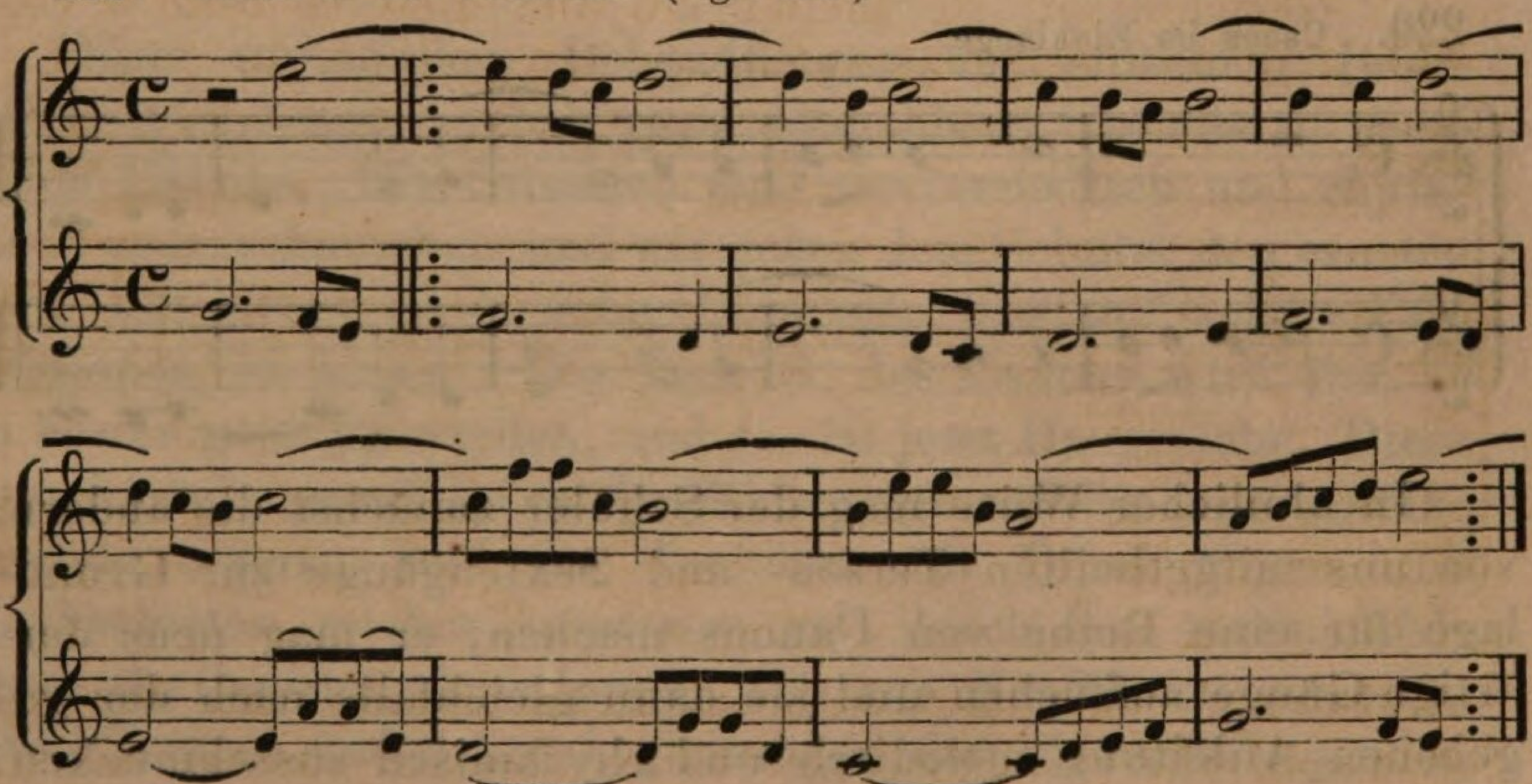
221. Canon in der Unterterz. (Vgl. 209.)



Wir empfehlen wiederum dies Beispiel der ganz besondern Aufmerksamkeit des Schülers, indem die *Risposta* in verändertem Rhythmus eintritt. Diese Art der canonischen Entwickelung wird uns namentlich später bedeutsame Mittel für Darlegung eines bedeutsamen Inhalts geben.

Besonders reich gestalten sich auch die Beispiele mit der Retardation, in der einen oder der andern Stimme.

222. Canon in der Obersext. (Vgl. 216.)



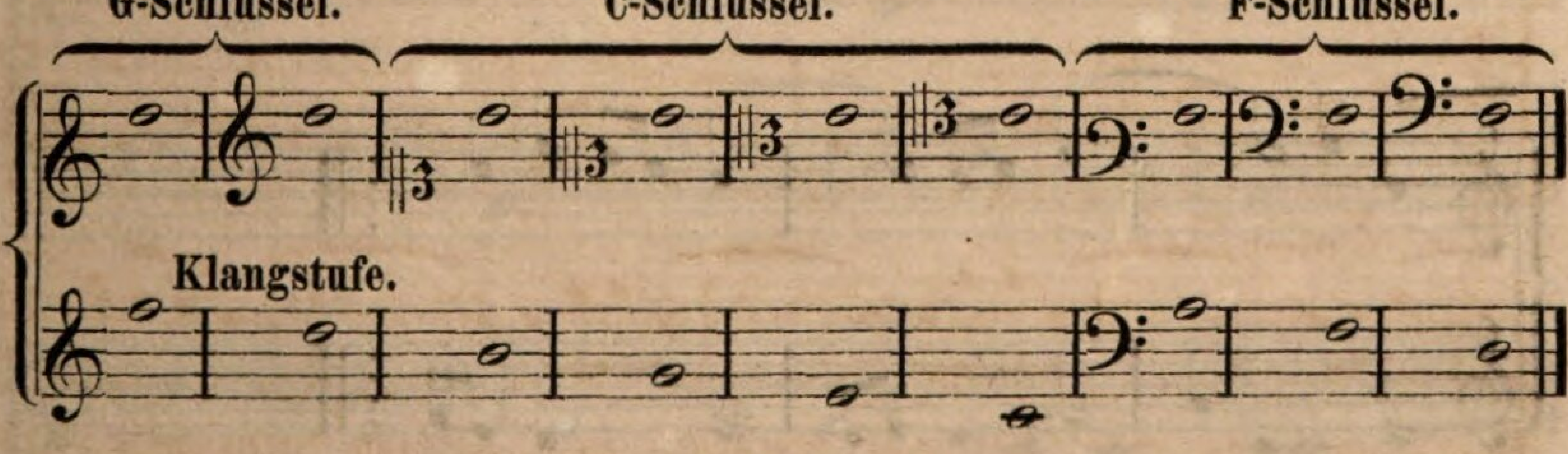
Wir erwähnen wiederholt, dass es auf dieser untern Stufe der Gestaltung nicht Zweck sein kann, zu schaffen, sondern nur zu bilden, und den eigenthümlichen Organismus erkennen und beherrschen zu lernen. Wir vermeiden aber auch hier schon Alles, was die schöne Gestalt verunziert und den Organismus stört. Bei den letzten Uebungen im Ausschmücken canonisch angeordneter Intervalle müssen wir namentlich auf unserer Hut sein, dass nicht durch diese in den Intervallenfortschreitungen unschöne und fehlerhafte sich mit einschleichen, wie

223.



Ueber die Notierung des Canons in andern Intervallen als im Einklange ist noch einiges zu bemerken. Wir sahen, dass bei ihnen die Intervallenschritte verändert werden, und um diese ganz genau zu bezeichnen, bedient man sich bei der Aufzeichnung eines derartigen mehrstimmigen Canons in einer Zeile zunächst verschiedener Schlüssel. Diese stehen im Terzenverhältniss zu einander, da sie nur auf die Linien zu stehen kommen, deshalb sind durch sie der Canon in der Ober- und Unterterz, in der Ober- und Unterquint, in der Septime, None, Undecime und Terzdecime zu bezeichnen. Wir haben bekanntlich 9 Schlüssel: 4 *C*-, 3 *F*- und 2 *G*-Schlüssel; sie theilen ein und dieselbe Note 9 verschiedenen, in Terzen geschiedenen Klangstufen zu:

224.

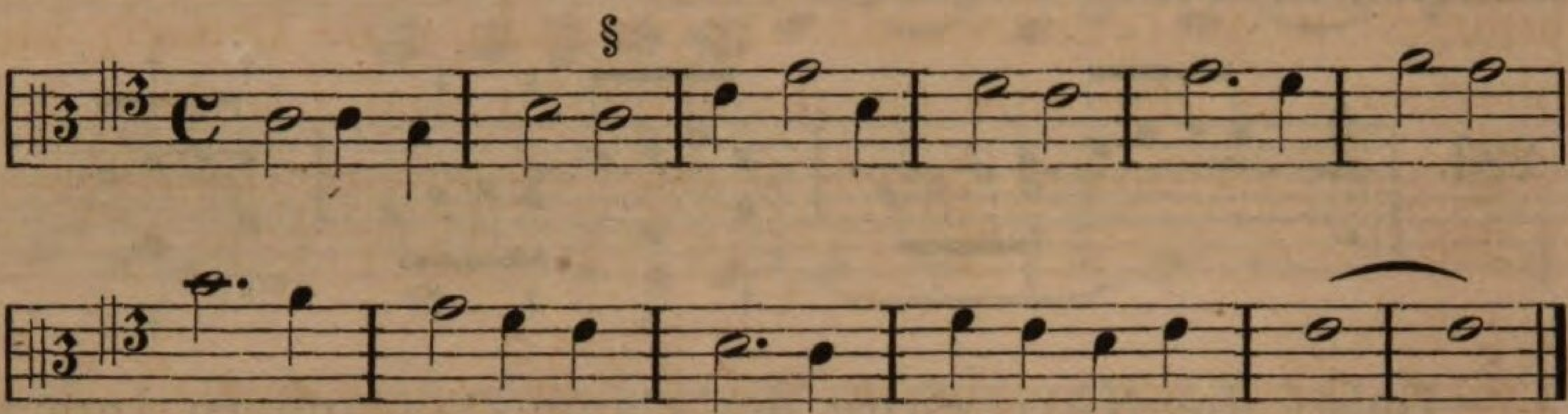


Hiernach nun lässt sich leicht bestimmen, mit welchen Schlüsseln die verschiedenen Intervallenverhältnisse der zu

einem Canon verbundenen Stimmen dargestellt werden sollen. Für einen Canon in der Terz würden sich der hohe Discant- und Violinschlüssel, der hohe und tiefe Discantschlüssel, der Tenor- und Altschlüssel u. s. w. eignen; für einen Canon in der Quint: der hohe Discant- und hohe *G*-Schlüssel, der Alt- und Violinschlüssel u. s. w.

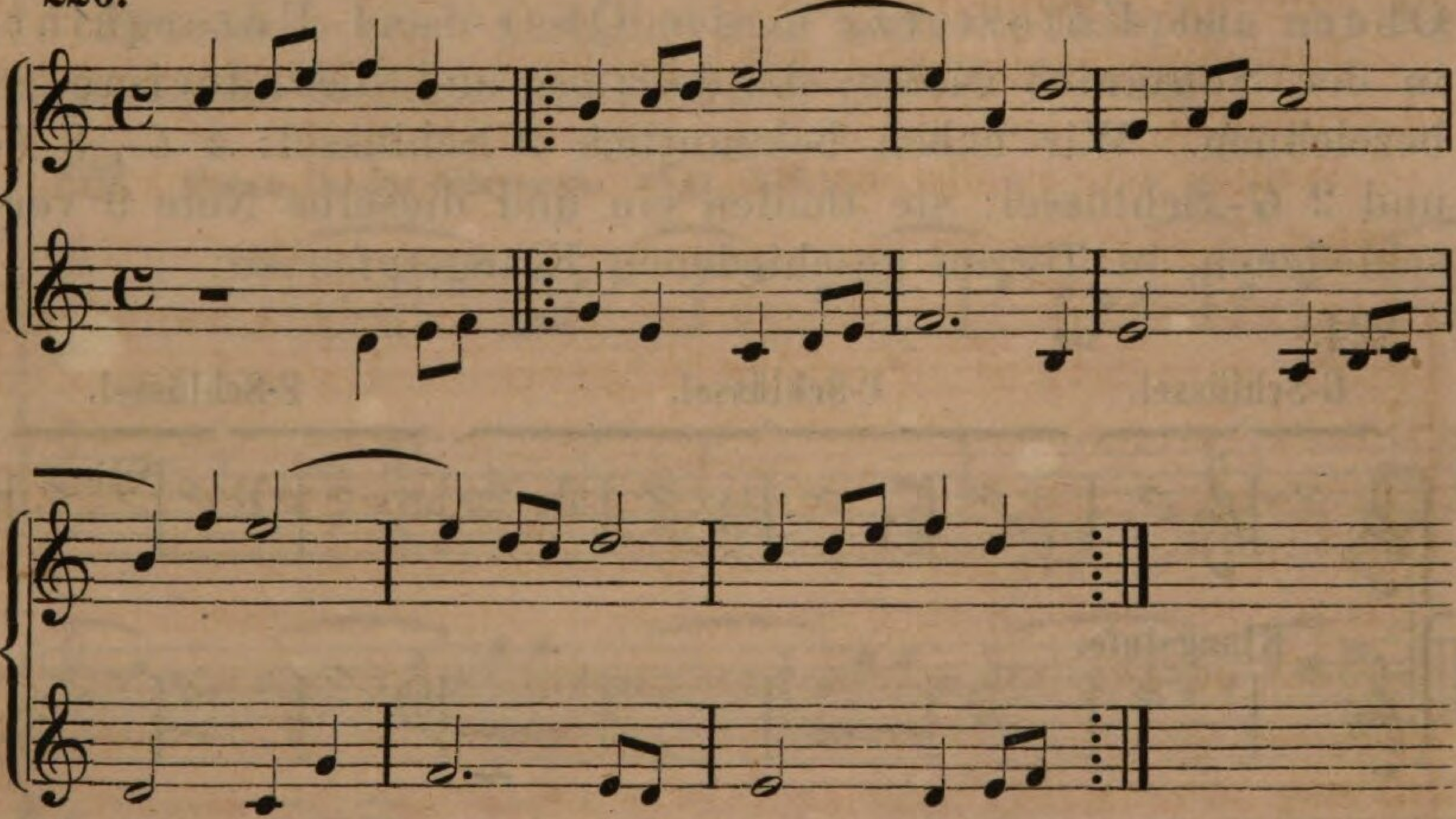
Wollten wir z. B. den Canon No. 221 in einer Zeile notieren, so würden wir uns am bequemsten des Alt- und Tenorschlüssels bedienen können:

225.



Aus dieser Notierung ersehen wir, dass die ***Proposta*** ihre Notenreihe im Altschlüssel liest, dass auf der zweiten Hälfte des zweiten Tacts dann die ***Risposta*** folgt, aber dieselbe Notenreihe im Tenorschlüssel liest und demgemäss ausführt. Nachstehender aus No. 214 construierter Canon in der Unterseptime

226.



würde demnach folgendermaassen in einer Zeile zu notieren sein:

227. Canon à 2 in der Unterseptime.



Ein anderes Verfahren muss natürlich bei jenen Canons eintreten, die nicht in den Intervallenverhältnissen stehen, wie beim Canon in der Sekunde, Quarte, Sexte und Octave. Hierzu bedient man sich der enharmonischen Verwechselung; man schreibt die eine Stimme in einer Kreuz- und die andere in der enharmonisch verwandten *B*-Tonart, am bequemsten in *Des*- und *Cis-dur,* oder *Fis* und *Ges-dur*; dadurch treten die einzelnen Noten in ein Sekundenverhältniss

228.



Unter Anwendung der verschiedenen Schlüssel lassen sich dann auch der Canon in der Sekunde, in der Quarte, Sext und Octave in einer Zeile notieren, vorausgesetzt, dass sie leitereigen erfunden sind.

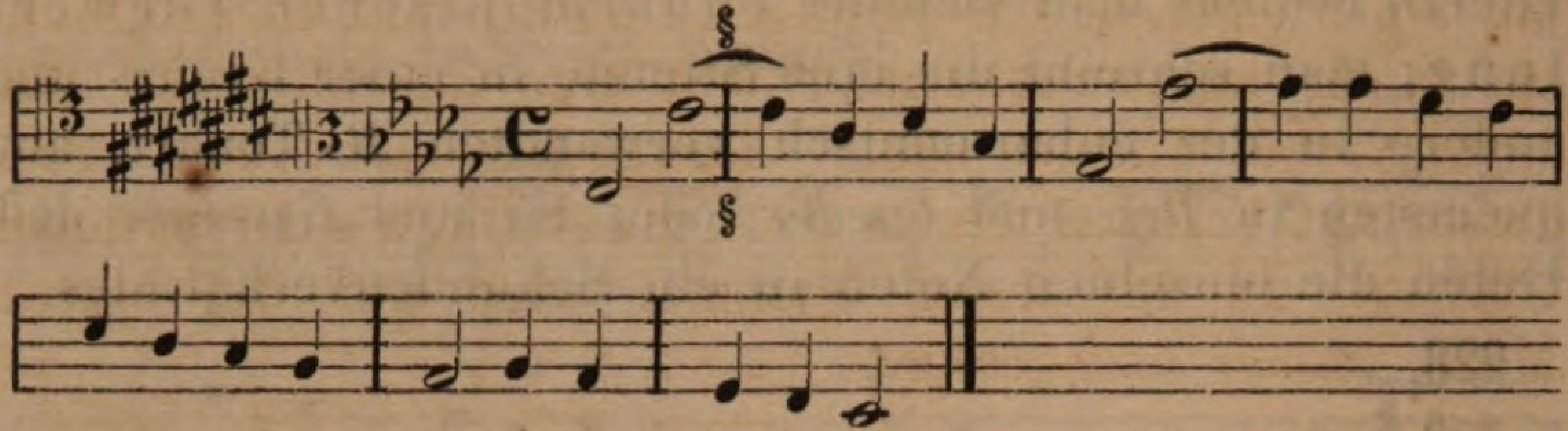
Ein einziges Beispiel wird genügen, diese Aufzeichnung zu erläutern.

Wollen wir nachstehenden Canon in der Ober-Sekunde

229.



in einer Notenzeile aufzeichnen, so würden wir die erste Stimme in *Cis-dur* verzeichnen, die zweite aber in *Des-dur*; dann beantwortet diese — *Cis* — mit *Es*; beide Noten ohne Verzeichnung gedacht, stehen dann in einem Terzverhältniss wie unsere Schlüssel; wir könnten dann den Tenor- und Altschlüssel zur Aufzeichnung wählen, jenen mit der Notierung in *Cis*, diesen für die in *Des-dur*,

230. 

allein dadurch würden wir beide Stimmen um eine Octave tiefer notieren; wir wählen deshalb für die richtige Tonhöhe zwei *G*-Schlüssel, den hohen (französischen, der auf der ersten Linie seinen Sitz hat) und unsern gewöhnlichen Violinschlüssel:

231. 

Wir haben diese Erläuterung hier folgen lassen, vorwiegend in der Absicht, dem Schüler in diese Weise der Notierung des Canons die genügende Einsicht zu gewähren, welche ihn befähigt, ältere so verzeichnete Canons auflösen zu können. Doch wird auch die eigene Uebung in dieser Aufzeichnung nicht ohne wesentlichen Nutzen für ihn sein. Alle bisher unternommenen Studien verfolgen vorwaltend den einen Hauptzweck, die innerste und eigenste Natur des ganzen Darstellungsmaterials zu ergründen, und diesem Zweck dienen auch die vorstehend erörterten mannichfachen Aufzeichnungen des Canons.

Aus diesen strengen Formen der Nachahmung haben sich im Laufe der gesammten Entwickelung die weniger strenge

Fugenform und die freien Nachahmungsformen (Imitationen, Inventionen) herausgebildet.

Die

freie Nachahmung,

die man wol auch nur einfach mit „Nachahmung" bezeichnet, lässt die nachahmende Stimme nicht immer treu dem ursprünglichen Gesange folgen; diese verlässt ihn zeitweis ganz, um einen eigenen, selbständigen Contrapunkt auszuführen oder sie bildet nur annähernd, nicht treu anschliessend das ursprüngliche Thema nach. Bewunderungswürdige Tonsätze dieser Art besitzen wir in Joh. Seb. Bach's Inventionen für Clavier. In der ersten Nummer wird nur das eigentliche Motiv immer nachgeahmt:

232.



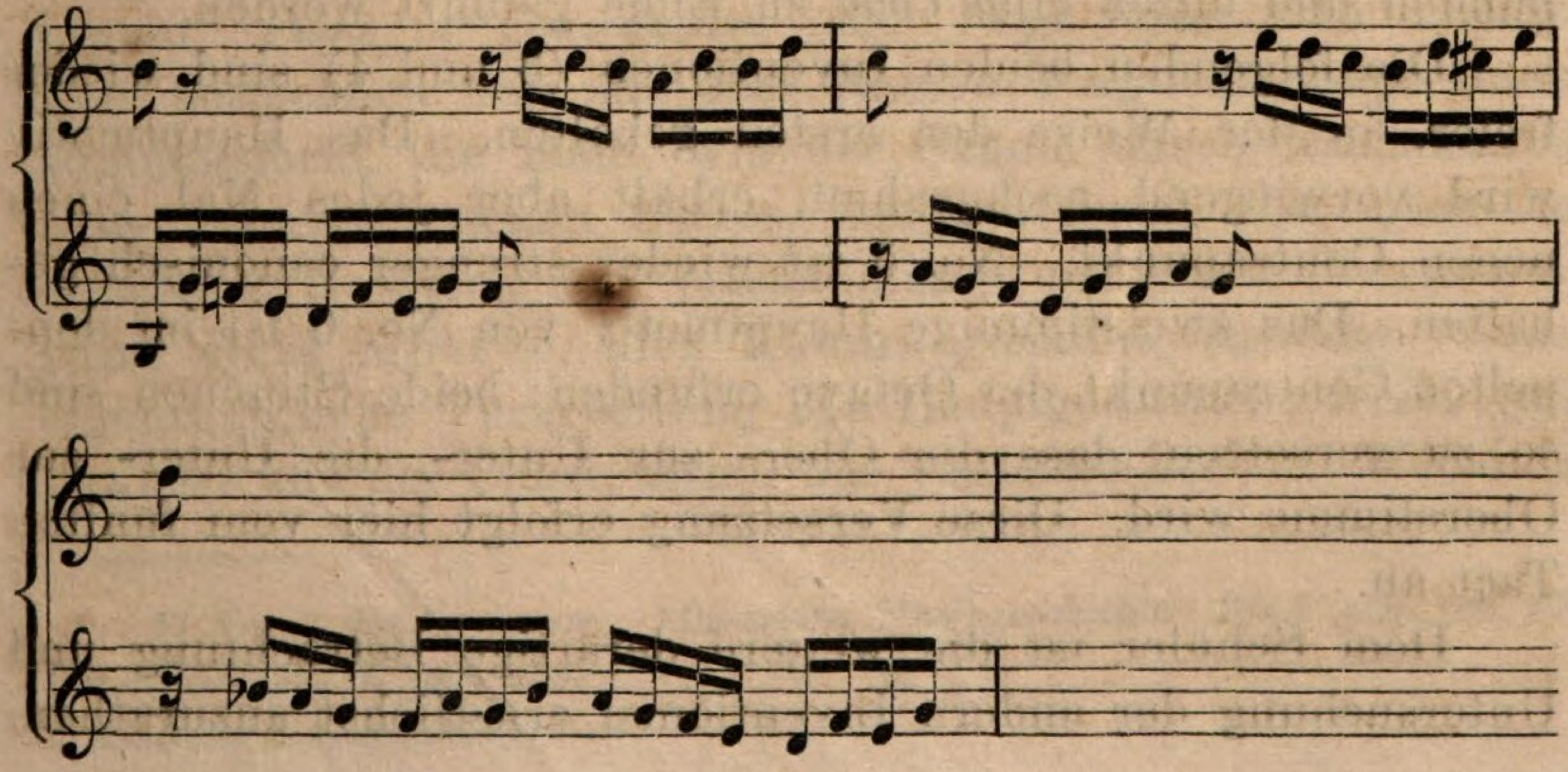
und bald in dieser, bald in der Gegenbewegung:

233.



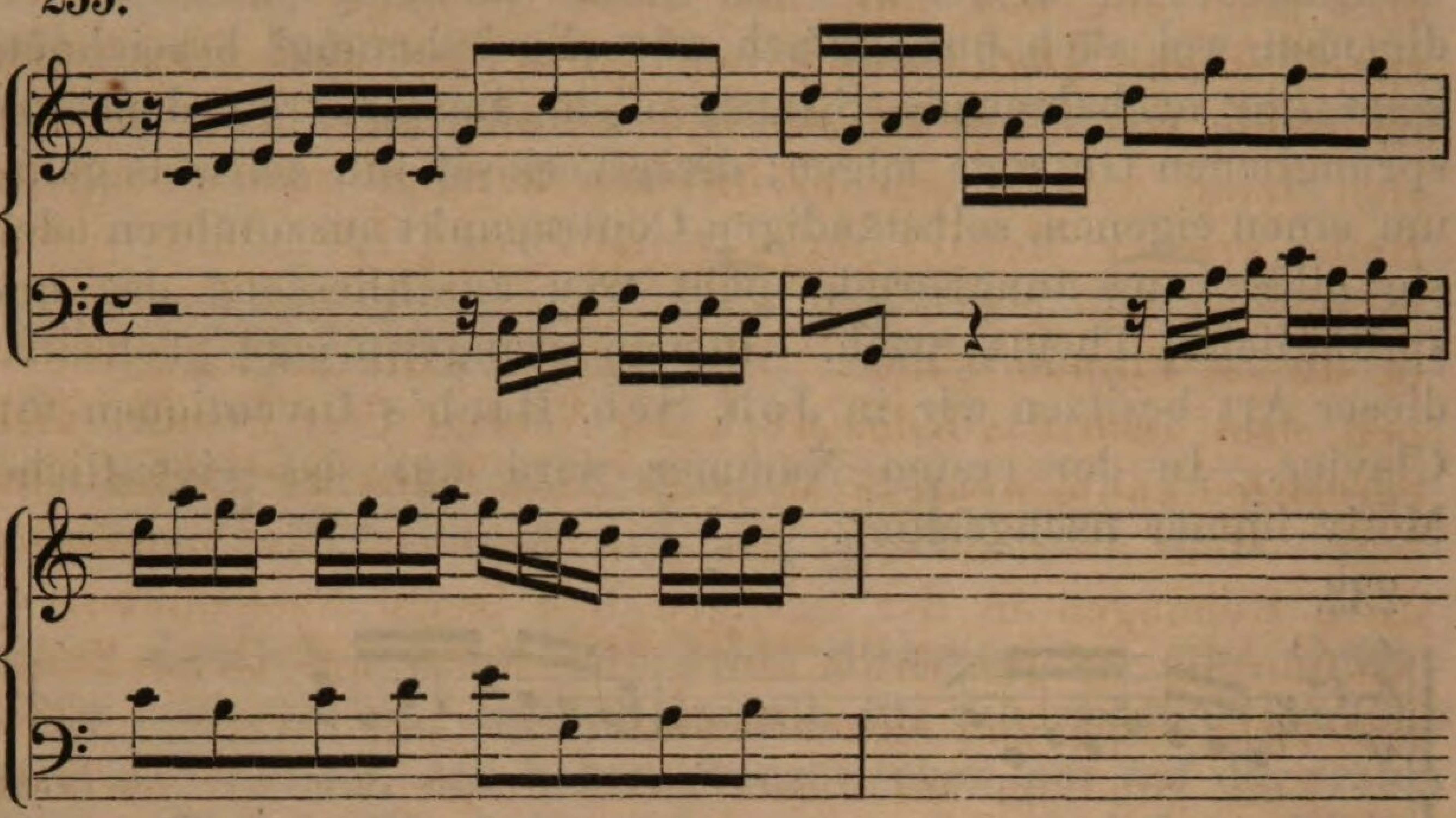
verarbeitet:

234.



Der Contrapunkt dieses Motivs aber ist in beiden Stimmen meist verschieden, wie es durch die Verschiedenheit der Stimmen: Sopran und Bass bedingt ist:

235.



Die folgende Nummer ist strenger in der Nachahmung. Der Bass ahmt den Discant Schritt vor Schritt nach bis zur *Coda*, die im neunten Tact beginnt und bringt dann den ersten Satz in der Dominant, indem der Discant seinen freien Contrapunkt weiterspinnt, bis auch er, dem Bass treu nachahmend, sich wieder der streng canonischen Arbeit anschliesst, worauf dann beide mit einer freien *Coda* den Satz zu Ende führen. Wir haben hier im Grunde zwei strenge, zweistimmige Canons in der Octave, die durch einen freien Contrapunkt verbunden und durch eine *Coda* zu Ende geführt werden.

Die folgenden beiden Inventionen (3 und 4) sind wieder freier, in der Weise der ersten gehalten. Das Hauptmotiv wird vorwiegend nachgeahmt, erhält aber jedes Mal einen neuen Contrapunkt. No. 5 ist wieder strenger canonisch gehalten. Das zweistimmige Hauptmotiv von No. 6 ist im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden; beide Stimmen sind so zu versetzen, dass die Ober- zur Unter-, die Unter- zur Oberstimme wird. Diese Versetzung erfolgt hier vom fünften Tact an.

Dem Schüler ist die weitere derartige Betrachtung und Untersuchung der andern Inventionen ernstlichst anzurathen.

Schon hier wird er den grossen Nutzen contrapunktischer Fertigkeit einsehen; eine so geübte Analyse der Meisterwerke ist vollkommen geeignet, die eigene Arbeit zu erleichtern und die Erkenntniss zu erweitern. Schon hier wird der Schüler aber auch einsehen, dass alle diese Uebungen nicht Selbstzweck sind. Der Canon und selbst der zweistimmige ist immerhin von hoher künstlerischer Bedeutung. Erst im nächsten Band werden wir nachweisen können, wie eine ganze Reihe grosser Meister ihren wunderbaren Ideen eine ebenso wunderbar fein gearbeitete als reich ausgestattete Darstellung in diesen Formen gaben. Wir werden dann zugleich erkennen, dass auch das Kunstwerk der Neuzeit diese Formen nicht entbehren kann, wenn es als wirkliches Kunstwerk erscheinen will. Mehr aber als alles das gilt uns hier: dass namentlich diese Uebungen in der strengen und freien Nachahmung die Einführung in die Erkenntniss der Natur des Darstellungsmaterials rasch und sicher befördert.

Zum Studium auf dieser Stufe empfehlen wir noch die, in Clementi's „*Gradus ad Parnassum*" und in seinen „*Preludes et Exercices*" enthaltenen zweistimmigen Canons und Imitationen.

Die

Fuge

ist direkt aus dem Canon hervorgegangen. Dieser hiess ursprünglich: *Fuga* und erst, als das moderne Tonsystem allmälig hervorzubrechen begann und den Canon zur Fuge umgestaltete *), nannte man diese: *Fuga periodica* und den Canon: *Fuga in Conseguenza* oder *Fuga legata.* In unserer Zeit bezeichnen wir mit dem Namen Fuge diejenige Nachahmungsform, die nicht, wie der Canon, durch Nachahmung eines abgeschlossenen Satzes, sondern durch die, nach bestimmten Gesetzen der Nachahmung erfolgende Verarbeitung eines Motivs, hier Thema genannt, entsteht. Diese eigenthümliche Verarbeitung des Hauptgedankens treibt ganz bewusst aus der Construction der Tonleiter hervor. Wie diese

*) Vergl. des Verfassers: Allgemeine Musikgeschichte: Bd. I. pag. 166, 174, 190, 265. Bd. II. pag. 239.

aus zwei, durch die Dominantbewegung beherrschten Theilen zusammengesetzt ist, so beherrscht diese Dominantbewegung zunächst die Fugenarbeit. Der Hauptsatz,

Thema (Führer, Dux) genannt,

bedarf zu seiner Ergänzung der Wiederholung innerhalb der Dominantbewegung, und diese Wiederholung (die *Risposta*) erhält daher auch einen besondern Namen:

Antwort (Gefährte, Comes).

Wenn die zweite Stimme mit der Antwort eintritt, unterbricht die erste, welche vorher das Thema hatte, ihren Gesang nicht, sondern führt einen Contrapunkt zur Antwort aus, der

Gegensatz

genannt wird. Bei einer zweistimmigen Fuge ist hiermit die erste

Durchführung

schon beendet. Sie wird aber in den seltensten Fällen schon hinreichend sein, den ganzen ideellen Gehalt eines Fugenthema's erschöpfend darzustellen. Daher reihen sich an diese erste Durchführung andere, welche auch

Wiederschläge (Repercussio)

heissen, und die in der Regel durch besondere Sätze,

Zwischen- oder Verbindungssätze,

unter einander verknüpft werden.

Jede Durchführung bringt das Thema zum mindesten zunächst in anderer harmonischer Beleuchtung, dann aber auch in bedeutsamer Veränderung: in der Engführung, Vergrösserung und Verkleinerung und in der Umkehrung, oder in der Gegenbewegung.

Wir betrachten und üben jeden dieser Theile der Fuge zunächst gesondert. Es ist klar dass das Thema der wichtigste Theil der Fuge ist, da diese vorwiegend aus ihm ent-

wickelt wird, und alle noch hinzu tretenden fremden Elemente durch dasselbe beeinflusst sind. Die Wahl desselben ist daher durchaus nicht gleichgültig, sie erfordert vielmehr die ernstesten Erwägungen, ob ein Motiv auch melodisch wie rhythmisch bedeutsam genug ist, um als Fugenthema gelten zu können, und ob es eine möglichst reiche und mannichfaltige contrapunktische Behandlung zulässt.

In Bezug auf die melodische Gestaltung ist erstes Erforderniss, dass sich das Fugenthema planvoll entwickelt, in der Weise, die wir an den früher mitgetheilten Beispielen von S. 13 an darlegten. Die melodische Tonfolge verlangt einen bestimmten Gipfelpunkt, um welchen sich die ganze Bewegung concentriert, wie einen bestimmten befriedigenden Endpunkt, nach welchem sie hindrängt, und beide: Gipfel- und Endpunkt müssen gewissermaassen im Ausgangspunkt schon bestimmt vorgezeichnet sein. Dies Prinzip fanden wir schon in unsern einfachsten Motiven, aus denen wir (S. 6 und 12) die Tonleiter zusammengesetzt fanden, und durch welche wir sie reicher ausstatteten (S. 9 und 10), wirksam. Wir könnten jedes derselben daher als Thema für eine Fuge verwenden, wenn sie uns nicht gar zu dürftig erschienen, namentlich zur Verarbeitung für eine zweistimmige Fuge, bei welcher wir, wie im zweistimmigen Contrapunkt, die fehlende harmonische Fülle durch einen reichen Contrapunkt ersetzen müssen. Zu einem solchen selbst giebt aber keins der in Rede stehenden Motive Gelegenheit. Wir müssen also zunächst bedacht sein sie zu erweitern, um sie dadurch bedeutsamer zu gestalten. Eine solche Erweiterung würden wir schon durch Verknüpfung zweier derartiger Motive, wie in No. 20 oder in den nachfolgenden Beispielen erhalten. Es wäre dies indess nur eine rein äusserliche, gewissermaassen räumliche Erweiterung, und für die Fugenarbeit unzweckmässig, da ein Thema, das nur aus Wiederholung desselben Motivs besteht, wol nach keiner weitern Nachahmung, nach Anleitung der Fuge strebt. Nur in weiter ausgesponnenen Themen wird es oft nothwendig, um sie mehr zu concentrieren, kleinere Theile derselben zu wiederholen, wie wir noch später nachweisen wollen. Bei einfachern Motiven sind solche Wiederholungen zu vermeiden, weil sie die Fugenarbeit erschweren und das Interresse früh

erlahmen machen. Manche Theoretiker haben als Regel für die Gestaltung des Fugenthema's festsetzen wollen: dass es nicht kürzer als zwei und nicht länger als acht Tacte sein soll. So unbestimmt und völlig nichtssagend diese Regel ist, so wenig haltbar ist sie. Wir werden einzelne Fugen kennen lernen, deren Thema nur einen (236*a*), selbst nur einen halben Tact lang ist, und die doch ungleich interressanter sind, als manche länger ausgesponnenen; wie wir wiederum Fugenthema's kennen, die trotz ihrer Kürze langweilig trübselig wirken. Wir ändern diese Regel deshalb dahin ab, dass

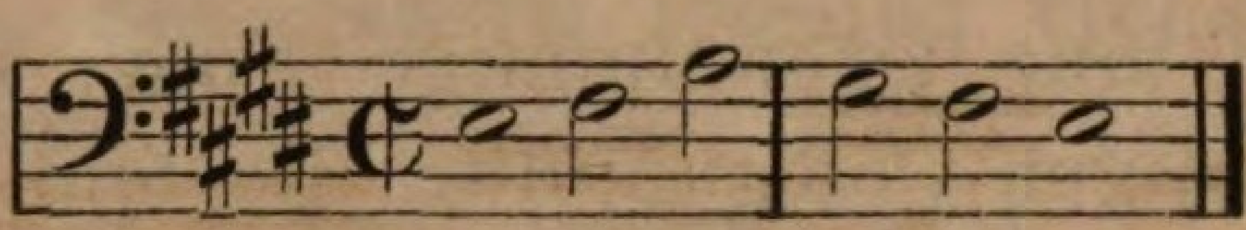
ein Fugenthema genau so weit auszuspinnen ist, dass es seinen melodischen Gehalt vollständig erschöpft, den in ihm angeregten melodischen Zug völlig darlegt.

Wir wollen dies durch einige Beispiele aus dem reichen Schatz von Fugenthemen erörtern, den uns der wunderbarste und grösste Meister der kunstvollsten Polyphonie, Joh. Seb. Bach, hinterlassen hat.

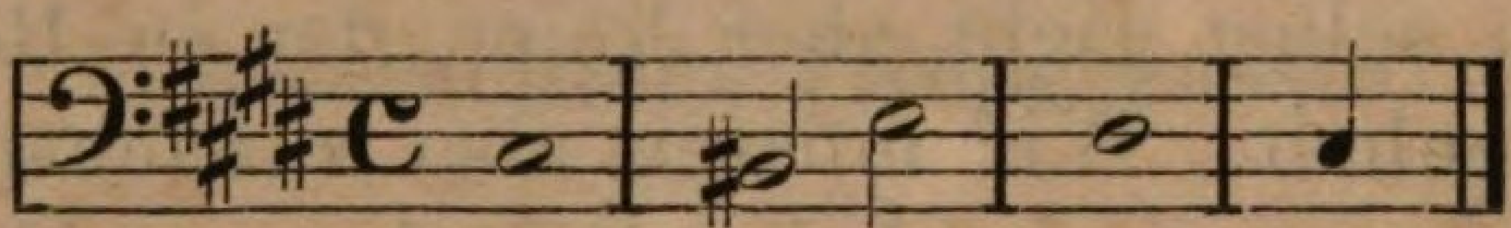
236. a.



b.



c.



d.



e.



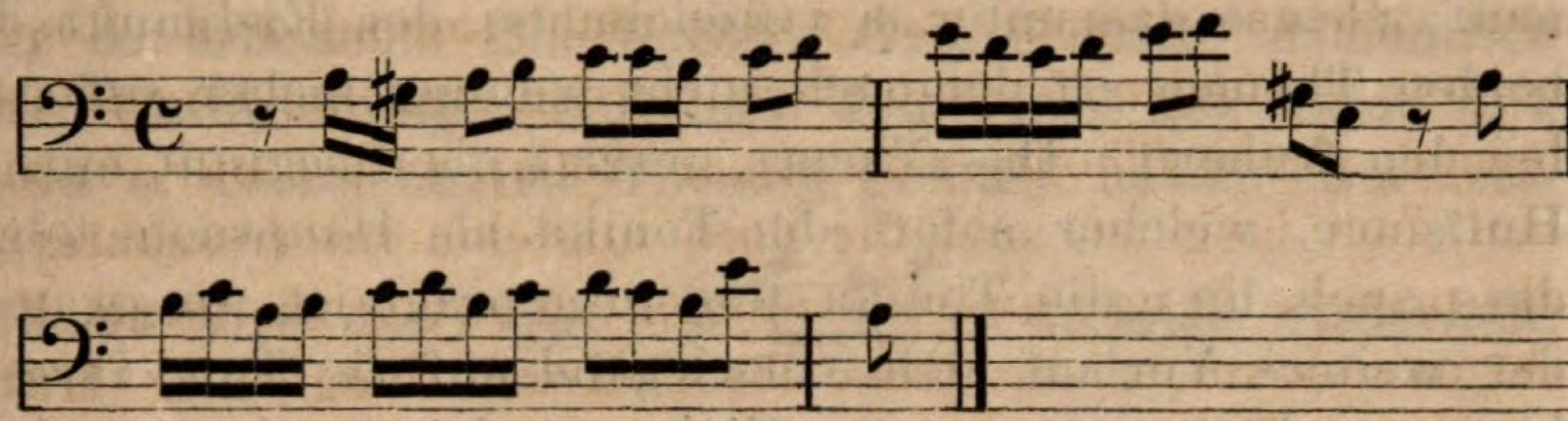
f.



g.



h. 

i. 

k. 

l. 

m. 

n. 

Das letzte Thema hat Bach zu einer zweistimmigen Fuge benutzt; das vorletzte zu einer grossen, weit ausgeführten Orgelfuge; alle übrigen zu Fugen für: „das wohltemperierte Klavier."

Der Ausgangs- und der Endpunkt sind bei den meisten eng verwandt, wenn auch nicht immer in derselben Tonstufe, doch in demselben Tongebiet zusammentreffend. Bis zu dem

unter *k* verzeichneten Thema beginnen alle im Gebiet der Tonika der urspünglichen Tonart. Das unter *k* verzeichnete Thema macht eine Modulation nach der Tonleiter der Dominant; ebenso das unter *m* verzeichnete; der Endpunkt dieser beiden Themen ist demnach nicht weniger sicher erfasst, als bei den frühern. Das Thema unter *l* aber beginnt mit einer Hülfsnote, welcher sofort die Tonika als Hauptnote folgt, so dass auch hier die Tonika fest ausgeprägt ist, so zwar, dass der weitere Verlauf sich vorwiegend auf die Töne ihres Gebietes — *b, d, f* — stützt. Nicht minder bestimmt tritt bei den ersten Themen schon auch der Gipfelpunkt der melodischen Bewegung hervor. In dem ersten erreicht er die Sext von der Octave aus in ruhigem Durchschreiten der Töne des Dominantgebiets. In anderer Weise wird dann der melodische Gipfelpunkt der übrigen erreicht, die Quart *a* im zweiten, die Terz *e* im dritten; jene wird in einem Terzensprunge von *fis* aus, diese charakteristisch in einem Quartensprung: *his* — *e* erreicht, und stufenweis wendet sich die Bewegung in beiden zurück nach dem Ausgangs-, hier also nach dem Endpunkt. Der ganze melodische Gehalt dieser Themen erscheint demnach so vollständig erschöpft, dass sie weder weiter geführt, noch früher unterbrochen werden durften. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem, unter *e* verzeichneten. Hier bildet die Sext den melodischen Gipfelpunkt, den der Meister vom Ausgangspunkt nicht stufenweis direkt, sondern weit bedeutsamer und inhaltsschwerer auf einem Umwege erreicht. Nur bis zur Quint führt er die melodische Bewegung und biegt dann in Sekundenschritten nach der Terz, um von dort aus in einem gewichtigern Quartensprung nach dem Gipfelpunkt zu gelangen. Dieser Sprung aber ist ihm zu bedeutsam, deshalb wiederholt er ihn eine Stufe tiefer, wodurch zugleich die Rückkehr nach dem Endpunkt bedingt ist. In den unter *f* und *h* verzeichneten Themen wird der Gipfelpunkt, die 6, energisch ergriffen und die Bewegung dann allmälig nach dem Endpunkt geführt. Alle diese Themen sind mehr wie einfache Motive gehalten; reicher gestalten sich die folgenden. Sie werden durch Aufnahme von Hülfsnoten und gangartigen Gebilden klangreicher und breiter ausgestattet, und hier werden auch Wiederholungen einzelner Tonfiguren, aus denen

sich das Fugenthema zusammensetzt, nothwendig, um es trotz aller Mannichfaltigkeit dennoch einheitlich zu gestalten; häufig auch, um eine bestimmte melodische Richtung energischer zu erfassen. Der letztere Grund dürfte namentlich zu den Wiederholungen einzelner Tonfiguren der unter *h, i, k, l* und *m* verzeichneten Themen geführt haben. Im letzten Thema wird die Figur  dreimal wiederholt, um der absteigenden Bewegung einen Mittelpunkt zu geben. Am wenigsten scheint in dem Thema (*l*) die Wiederholung gerechtfertigt, doch macht seine Beantwortung, wie wir später sehen werden, eine Abweichung nothwendig, so dass dadurch wenigstens die Monotonie gehoben wird. Aus diesen Beispielen ergeben sich auch nähere Bestimmungen über den Umfang und die Intervallenfortschreitungen, wie über den Rhythmus der Fugenthemen und über ihre Brauchbarkeit als *Cantus firmus* für contrapunktische Behandlung.

In Bezug auf den Umfang ersehen wir, dass in den meisten die Octave nicht überschritten wird; das unter *i* verzeichnete gewinnt den Umfang einer None; das unter *m* verzeichnete den einer Decime, das der *A-moll*-Fuge gar den Umfang einer Undecime. Im Allgemeinen werden wir namentlich bei Vocalfugen den Umfang einer Octave nicht überschreiten, wenn nicht der melodische Zug in gewissen Themen uns darüber hinausführt, wie etwa im ersten Thema das Kyrie der *H-moll*-Messe von Bach, das gleichfalls den Umfang einer None erreicht.

Von Intervallenfortschreitungen erweisen sich diejenigen als die vorwiegenden, welche wir bereits als die am meisten melodischen erkannten: die Sekunde und Terz und deren Umkehrung die Sext; die andern Intervalle: die Quart, Quint und auch die Septime sind durchaus nicht ausgeschlossen; sie treten vielmehr als charakteristische, melodische Momente, meistens als die Gipfelpunkte der melodischen Bewegung auf, und beherrschen diese dann in der Regel vollständig. Selbst die weniger sangbaren Intervalle: wie den Tritonus oder die kleine Septime und None wendet Bach an, wenn es gilt, sein Thema charakteristisch zu gestalten, wie

im ersten Thema das Kyrie der *H-moll*-Messe. Dann aber bereitet er sie aber auch so vor, dass sie nicht weniger natürlich erscheinen, als jene sangbaren Intervalle.

Das rhythmische Gefüge ist noch übersichtlicher, als das melodische, da es sich diesem ganz eng anschmiegt. Die im engern Umfange gehaltenen Themen bewegen sich auch im langsamen, einfachen Rhythmus; mit der melodischen Erweiterung wächst auch die Mannichfaltigkeit der rhythmischen Darstellung, und wie dort gewichtigere Melodieschritte, die Erhebung aus der Ruhe und die Rückkehr in dieselbe immer entsprechende Vorbereitung finden, so auch die rhythmische Mannichfaltigkeit, so dass, wie im melodischen Gefüge, auch hier im rhythmischen weder ein jäher Wechsel noch Monotonie eintritt. Die Noten von verschiedenem Zeitwerth sind nicht bunt durcheinander gewürfelt, sondern nach rhythmischem und melodischem Prinzip gleichmässig bedingt. Bei den Themen, welche direkt mit der Tonika beginnen, ist in der Regel der Anfang ruhiger, gegen den Höhepunkt der melodischen Bewegung wird auch die rhythmische erhöht; die Themen, welche mit einem andern Ton aus dem Gebiet der Tonika beginnen — mit der 3 oder 5 — (unter *d*, *g*, *k* verzeichnet) fangen dagegen häufig bewegter an und beruhigen sich mehr nach dem Gipfelpunkt der melodischen Bewegung, welche sich auch (unter *d*) nach unten richtet. Es soll hiermit keine bestimmte Regel gegeben, sondern nur gezeigt werden, wie bei einem bedeutsamen Fugenthema alles planvoll angeordnet sein muss, wenn es der weitern Verarbeitung fähig sein soll. Dann aber ergiebt sich seine contrapunktische Verarbeitung von selbst. Jede nach natürlichen Gesetzen erzeugte Melodie lässt sich mannichfach interressant contrapunktieren und zwar, wenn sie ruhig einherschreitet mit Stimmen, die sich ihr in lebendigern Tonfiguren, oder die, wenn der *Cantus firmus* selbst lebendiger und tonreicher gehalten ist, diesem einen ruhigern Contrapunkt entgegensetzen.

Man muss, um die ganze Bedeutsamkeit dieser Bach'schen Themen recht zu erfassen, und zugleich die vortreffliche Anleitung, die sie für die Erfindung gewähren, ganz zu gewinnen, andere dagegen betrachten. Drei Beispiele mögen auch hierzu die Anleitung geben.

Boivin.

237. a. 

Fr. Schneider.

b. 

Graun.

c. 

Das erste Thema ist weniger melodisch als rhythmisch ganz planlos gestaltet. Dieser bunte Wechsel von Noten des verschiedensten Werthes: Ganzen, punktierten Halben, Halben, Vierteln, Achteln und am Ende noch Sechzehnteln (im Schleifer) ist weder an sich, noch viel weniger durch den melodischen Gang, der sich auf die engsten Schritte beschränkt, geboten.

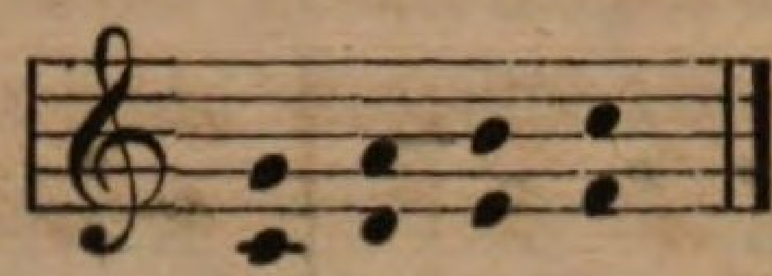
Das Fugenthema von Schneider ist zwar natürlich construiert, aber doch zu unbedeutend; kaum weniger unbedeutend wie die Tonleiter als Fugenthema und der Octavensprung am Schlusse ist durch den melodischen Gang gleichfalls wenig gerechtfertigt. Dasselbe gilt von dem einst so berühmten Fugenthema aus Graun's Tod Jesu. Die melodische Bewegung erfolgt zwar nicht plan- aber interresselos bald nach oben, bald nach unten; die Wiederholung des Quarten- und Quintensprunges ist durch nichts motiviert, und wir kommen am Endpunkt des Thema's an, ohne einen Gipfelpunkt erreicht, ohne überhaupt auch nur etwas bedeutsames gehört und erfahren zu haben.

Nächst dem Thema erfordert

der Gefährte

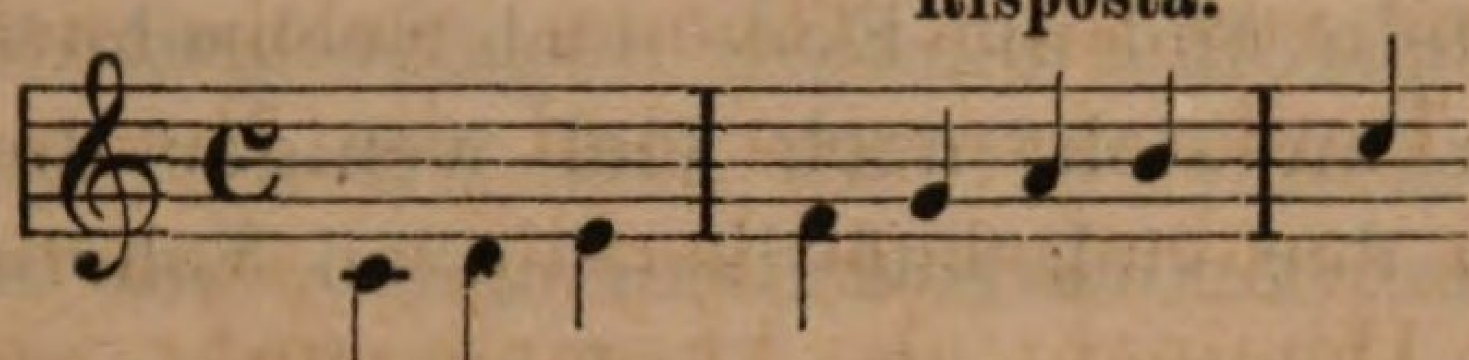
und seine Einrichtung in der Fuge unsere ganze Aufmerksamkeit. Dieser ist nicht nur Nachahmung des Thema's wie beim Canon, sondern er ist zugleich die noth-

wendige Ergänzung desselben. *Proposta* und *Risposta* sollen jetzt nicht nur einander treu nachahmend sich gegenseitig contrapunktieren, wie beim Canon, sondern sie sollen sich zugleich gegenseitig ergänzen, wie Vorder- und Nachsatz, wie Strophe und Gegenstrophe. Die treue Nachahmung, ohne den Sitz der Halbstufen zu verrücken, geschieht, wie wir bereits wissen, nur in der Quint (ausser der Octave)

238. 

und dass sie zugleich jene, von uns jetzt angestrebte Vereinigung der *Risposta* und *Proposta* gewährt, zeigt die Tonleiter, die ja nur aus der Verbindung dieser beiden Sätze zu einer einzigen Einheit entsteht:

Risposta.

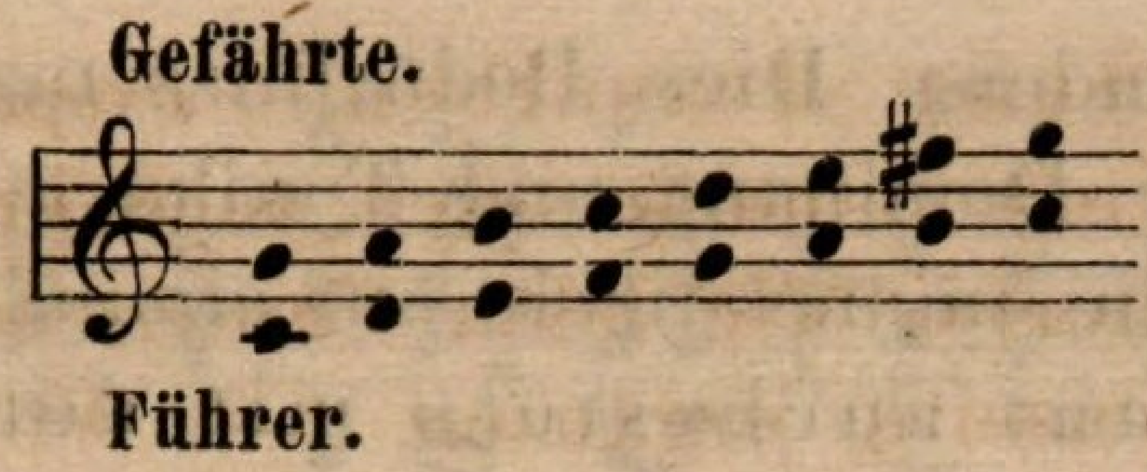
239. 

Proposta.

Aus dieser Wahrnehmung, welche natürlich nur auf der modernen Tonleiter, nicht auf den ältern Octavengattungen basiert, gieng die neue Form der Fuge hervor, und man nannte sie Anfangs immer noch Quintfuge; zum Unterschiede vom Canon in der Sekunde, Terz, Quart u. s. w., der, wie erwähnt, gleichfalls noch den Namen „*Fuga*" beibehält.

Der nachzuahmende Satz wird natürlich für diese neue Form in ganz anderer Weise bedeutungsvoll als im Canon. Hier ist er ganz selbständig und in sich abgeschlossen, so dass er auch ohne die nachahmende Stimme als für sich verständliches Tonstück gilt. Bei der Fuge tritt die Nachahmung innerhalb der Dominantbewegung der Tonleiter ergänzend hinzu, so dass beide, Thema und Gefährte, diese selbst vollständig darstellen, indem der Führer die tonische, der Gefährte die Dominanttonleiter umfasst; demgemäss können wir unsere ganze Tonleiter als Führer betrachten und die Tonleiter der Dominant als Gefährten:

240.



Diesem Schema entsprechend müssen wir auch unsere, innerhalb der Tonika sich bewegenden Fugenthemen beantworten:

241. a.



b.



*)

Es gilt dies von allen Themen, welche sich vorwiegend innerhalb der Tonika bewegen und die Dominant nicht als solche, und nur vorübergehend berühren. Anders ist es, wenn das Thema die Dominant als Ausgangspunkt wählt, oder mit oder ohne Modulation auf die Dominant als Ruhepunkt geführt wird. Wollten wir unsere *Proposta* in No. 239 bis zur Dominant führen und als Fugenthema betrachtet treu nach dem oben aufgestellten Schema beantworten, so würden wir zwar die ganz treue Nachahmung, nicht aber auch die Ergänzung als Führer und Gefährte gewinnen:

242.



weil wir dadurch in der *Risposta* eine zweite Dominantbewegung gewinnen, nicht aber die erste ergänzend schliessen. Diesen Schluss erreichen wir nur dadurch, dass wir den Gefährten nicht nach einer neuen Dominant, sondern nach der

*) Es ist wol kaum nöthig zu bemerken, dass wir Führer und Gefährten nur deshalb über einander setzen, um die Intervallenverhältnisse beider zu einander zu erkennen. In der Ausführung treten sie natürlich nach einander auf.

Tonika zurückwenden. Dies Bedürfniss macht sich so stark geltend, dass wir Dominant und Tonika überall da, wo sie als solche auftreten, immer direkt auf einander beziehen: dass wir die Dominant auch stets mit der Tonika beantworten, wie umgekehrt die Tonika stets mit der Dominant. Es geschieht dies, wie wir gezeigt haben, um Führer und Gefährte so in einander zu fügen, wie es die Fuge erfordert*). In dem unter 241*b* verzeichneten Beispiel ist der Ton *g* nicht Dominant, sondern Hülfsnote, und demgemäss beantworten wir ihn auch mit der Hülfsnote *e*. Als Dominant erfordert er die Tonika zur Antwort und es wird die Veränderung des Gefährten nothwendig. Hebt das Thema demnach beispielsweise mit der Dominant der *C-dur*-Tonleiter *g* an, so beantwortet der Gefährte diesen Ton nicht mit der Quint *d*, sondern mit der Quart *c* als der Tonika und folgt dann erst dem Thema in der Quint, wenn nicht andere Umstände vielleicht eine längere Beantwortung in der Quart nöthig machen:

243. a.



b.



c.



*) Demnach ist auch Lobe's Versuch einer Reform der Fugentheorie (im dritten Bande seiner Kompositionslehre) durchaus zu verwerfen. Der Verfasser hat dies wichtigste Moment der Fugenbildung übersehen. Das Thema erscheint nicht nur in Nachahmungen, sondern, wie oben erwiesen, als Thema und Antwort, und die Veränderungen, welche mit dem Thema als Gefährte unternommen werden müssen, sind nicht willkürlich, sondern nothwendig.

d.



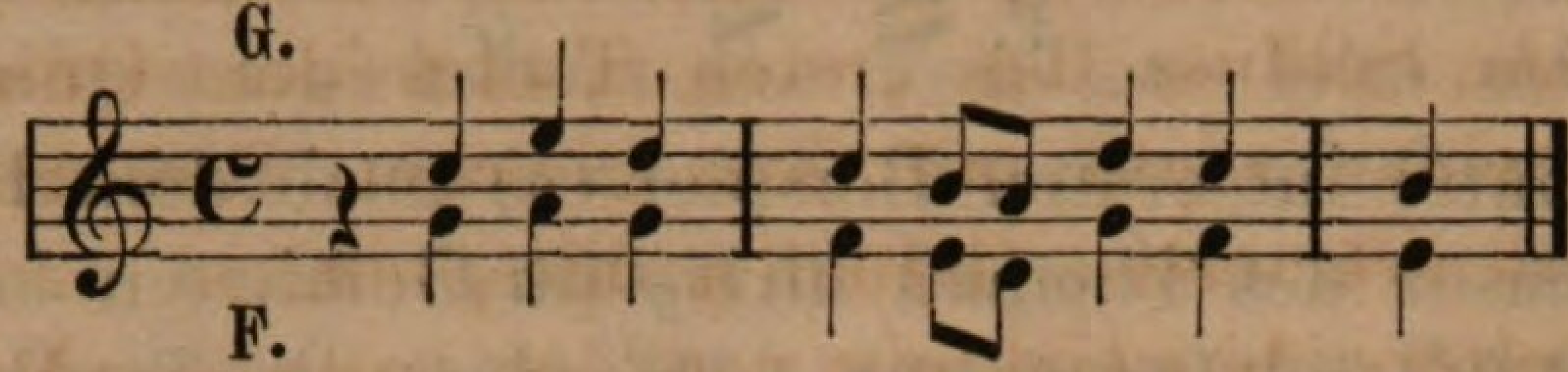
Bach hätte im ersten Beispiel (*a*) nach dem Princip der Quintfuge das *c* des Thema's mit *g* im Gefährten beantworten müssen; allein die Dominant *c* erfordert die Tonika *f* in der Antwort; alle übrigen Töne sind dann in der Quint beantwortet, so dass aus dem Sekundenschritt *c* — *d* im Anfange des Führers ein Terzenschritt im Gefährten *f* — *a* wird. Ebenso ist es in den nachfolgenden beiden Beispielen (*b* und *c*); in dem ersten hat Bach die Dominant *es* nicht mit deren Quint *b*, sondern mit der Tonika *as*, und im dritten die Dominant *gis* nicht mit deren Quint *dis*, sondern mit der Tonika *cis* beantwortet; dort wird aus der Terzen- eine Sekunden-, hier aus der Sekunden- eine Terzenfortschreitung. In diesen drei Beispielen ist die Antwort nur in einem Ton, dem Anfangston, verschieden; im letzten Beispiel *d* werden die drei ersten Töne, als von der Dominant beherrscht, auch auf die Tonika bezogen, beantwortet. Diese Nothwendigkeit kann es erfordern, wie wir weiterhin noch wahrnehmen werden, dass selbst grössere Partien des Thema's in dieser Weise verändert werden müssen. Hierbei ist natürlich der melodische Gehalt des Thema's genau zu berücksichtigen, damit dieser durch solche Veränderungen im Gefährten nicht beeinträchtigt werde. Wollten wir im nachstehenden Beispiel die Quint *g* immer als Dominant betrachten und im Gefährten mit der Tonika beantworten, so würde der melodische Gehalt des Thema's ganz und gar verkürzt und beeinträchtigt werden:

244.

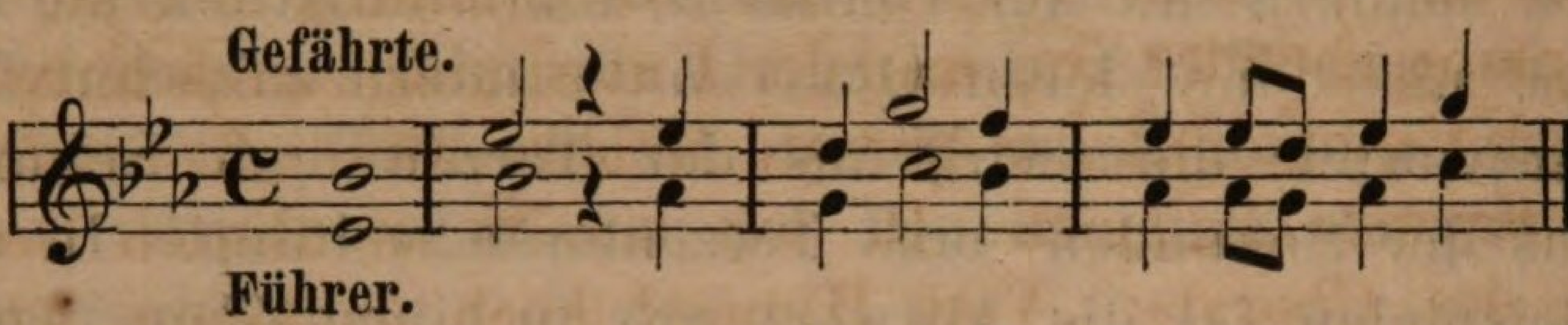


Hier genügt es, den ersten Ton als Dominant zu fassen und mit der Tonika zu beantworten; den weitern Verlauf aber als eine melodische Bewegung innerhalb der Tonika, die wir innerhalb der Dominant dann treu nachahmen. Die Tonika

im Anfange des Gefährten weist entschieden darauf hin, dass wir hier nicht eine neue Dominantbewegung anschlagen, sondern die im Thema angeregte hier ergänzend beschliessen:

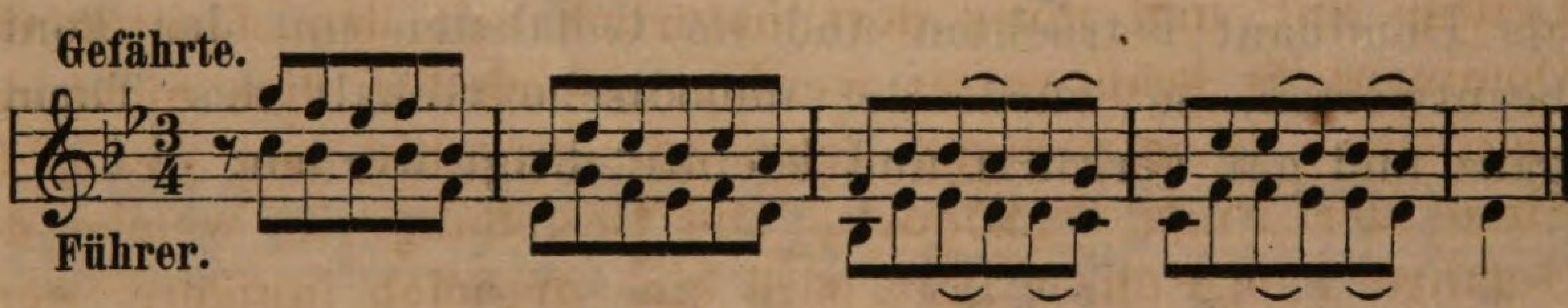
245. 

Wie wir vorwiegend die Tonika mit der Dominant und diese mit der Tonika beantworten, so auch den Intervallenschritt von Tonika zu Dominant am Anfange, meist auch in der Mitte des Thema's, mit dem entgegengesetzten von der Dominant zur Tonika:

246. a. 

b. 

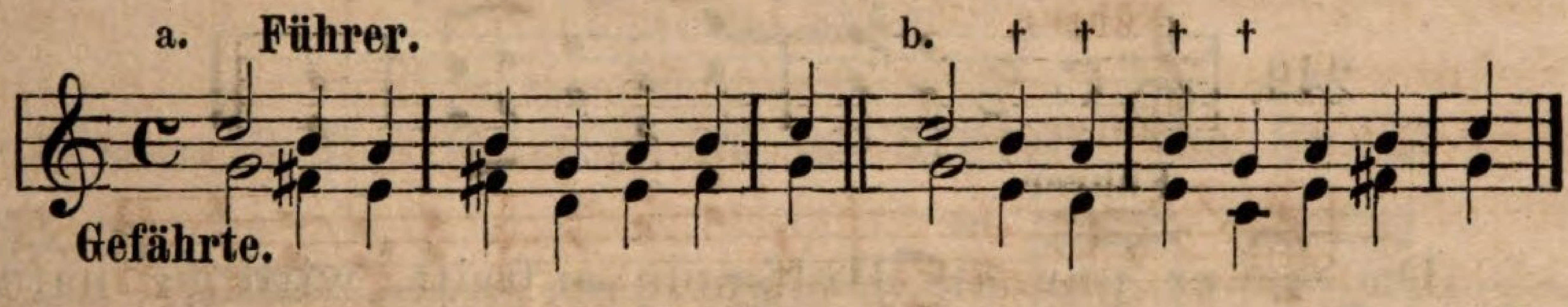
c. 

d. 

Im ersten wie im zweiten Beispiel (sie sind sämmtlich von Bach) ahmt der Gefährte den Schritt von der Dominant nach der Tonika am Anfang des Führers mit dem umgekehrten Schritt von der Tonika zur Dominant nach, setzt also einen Quartenschritt an Stelle der Quintfortschreitung des Führers. Im nächsten Beispiele (*c*) geschieht die Bewegung in der entgegengesetzten Richtung, so dass der Führer zuerst

den Quartenschritt macht, und dann der Gefährte mit einem Quintenschritt nachahmt. Die weitere Nachahmung erfolgt ganz treu in der Quint. Im letzten Beispiel (*d*) endlich finden wir dieselbe Nachahmung inmitten des Gefährten. Dieser beantwortet am Schluss des ersten Tactes den Quintensprung *b—f* des Thema's nicht mit dem gleichen Sprung *f—c*, sondern aus den erörterten Gründen mit *f—b*.

Eine weitere Abweichung von der tonalen Nachahmung (von der Nachahmung, welche Ton für Ton in der Quint erfolgt) macht häufig auch die siebente Stufe — der sogenannte Leitton — nothwendig. Nur dort, wo er auch in der Nachahmung als Leitton erscheint, erfordert er die Ober-Quint (also in *C-dur fis*) zur Nachahmung; ist das nicht der Fall, so ist es dem Wesen der Nachahmung bei der Fuge weit entsprechender ihn mit der Unterquint *e* zu beantworten. Wiederum giebt uns der grösste Meister dieser Kunst, Bach, das treffendste Beispiel. In den bereits erwähnten Bearbeitungen des Chorals: „Vom Himmel hoch da komm ich her" benutzt er diese Melodie auch zu einer Fughette, und er ahmt die erste Strophe nicht, wie es tonal gerechtfertigt war, wie unter *a*, sondern so, wie unter *b* verzeichnet ist, nach:

247.


Erst auf dem letzten Viertel des zweiten Tacts tritt *h* als Leitton auf, und muss dort natürlich mit dem Leitton der Dominant *fis* beantwortet werden; vorher ist dies nicht der Fall, diese Beantwortung daher nicht nöthig und wenig im Sinne der Fuge begründet. Die Beziehung, in welche der Gefährte zum Führer tritt, wird eine ungleich innigere, wenn er innerhalb der Dominantbewegung noch auf die Tonika Bezug nimmt, und dies geschieht in der zweiten, nicht in der ersten Beantwortung. In jener sind beide, Führer und Gefährte, wirklich in einander „gefügt" — in der ersten nicht. Diese Abweichung in dem einen Ton zieht, wie oben, häufig natürlich noch weitere nach sich; in dem oben angeführten Beispiel werden auch noch die folgenden Melodietöne nicht

in der Ober-, sondern in der Unterquint nachgeahmt, und zwar, wie wir das bei Bach gewohnt sind, mit dem feinsten Sinn für die melodische Treue. Um die Melodie treu nachzuahmen, musste er natürlich von dem ersten *e* aus einen Sekundenschritt abwärts machen; für das folgende *h* ist wieder aus den oben angegebenen Gründen die Unterquint geboten, und das nachfolgende *g* als Dominant ist mit der Tonika zu beantworten, von da an aber steht der tonalen Beantwortung in der Oberquint nichts mehr im Wege. In einer andern Fuge (aus dem wohltemperierten Klavier) beginnt Bach das Thema mit dem Leitton als solchem, und er beantwortet ihn daher auch mit dem Leitton der Dominant:

248. 

demgemäss ist auch folgende Beantwortung des Thema's jeder andern vorzuziehen:

249. 

Da wo er nur als Hülfsnote auftritt, wird er natürlich auch im Gefährten nur als solche behandelt und treu beantwortet:

250. 

Eine durchgreifende Veränderung des Gefährten wird endlich noch in dem Falle nothwendig, wenn der Führer nach der Dominant moduliert. Es ist leicht erklärlich, dass auch diese Aenderung in dem eigenthümlichen Verhältniss, in welches der Gefährte zum Führer tritt, seinen natürlichen Grund hat. Wenn wir einen, nach der Dominant modulierenden

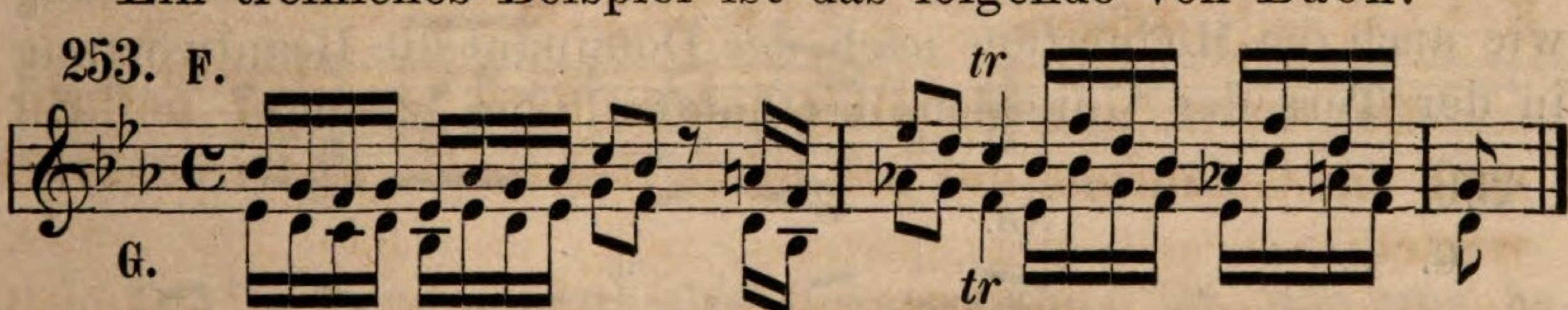
Führer treu in der Quint nachahmen, so gewinnen wir dadurch natürlich eine neue Dominantbewegung:

251.


die, in dieser Weise fortgeführt, einen Kreis von Dominantbewegungen nach sich ziehen würde. Das liegt aber nicht in der Idee der Fugenform, namentlich nicht in dem Verhältniss des Gefährten zum Führer, die sich gegenseitig ergänzend, diese Bewegung abschliessen sollen. Deshalb beantwortet der Gefährte eine Modulation des Führers nach der Dominant mit der entgegengesetzten nach der Tonika. Die obige Antwort würde also an der Stelle, bei welcher die Modulation beginnt (im Führer bei dem Ton *d*, als Dominant der neuen Tonart), die Modulation nach der Tonika beginnen müssen, natürlich auch von der Quint der Tonika aus:

252.


Ein treffliches Beispiel ist das folgende von Bach:

253.


weil es zugleich zeigt, in welcher Weise überhaupt der Gefährte den Modulationen des Führers folgt.

Wie früh oft schon die Wendung zurück eintreten muss, zeigt Cherubini*) an einem treffenden Beispiel:

254.

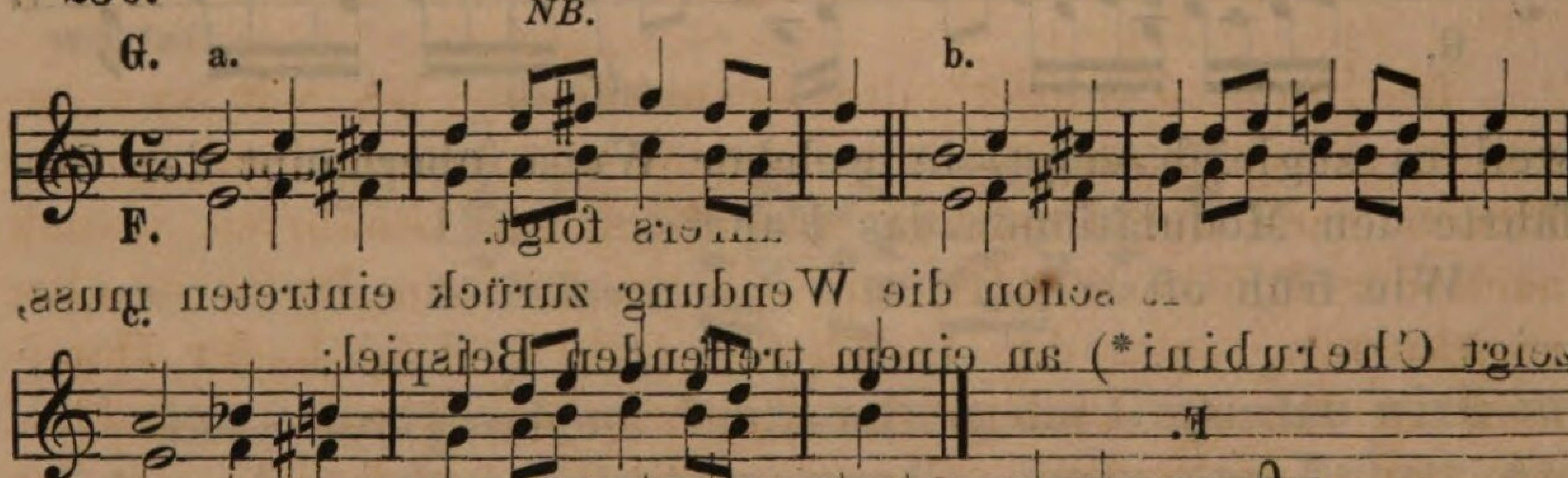

*) In seinem: „Cours de Contre point et la Fugue."

Schon von dem zweiten Ton des Führers an ist die Modulation nach *G-dur* als beginnend zu betrachten, weshalb der Gefährte auch schon vom zweiten Ton an die Modulation zurückwendet, und nicht in der Ober-, sondern in der Unterquint die ganze Stelle beantwortet.

Chromatische Fortschreitungen sind in allen Fällen auch chromatisch zu beantworten. Dadurch erleidet unsere, über die Beantwortung des Leittons gegebene Regel wieder eine Ausnahme. Obwol in folgendem Beispiel der Leitton nicht als solcher am Anfang eintritt, wird er doch als solcher mit *fis* und nicht mit *e* beantwortet werden müssen, der bessern Nachahmung der chromatischen Fortschreitung halber:

255.


Dass Fugenthema's auch mit andern, als dem tonischen Gebiet angehörigen Tönen beginnen können, sehen wir an No. 248, das mit der 7 beginnt und demgemäss beantwortet wird. Von den andern Intervallen, mit denen wir eine Fuge beginnen können, ist zunächst die Terz der Tonika zu erwähnen, die wie natürlich mit der Terz der Dominant beantwortet wird; doch wird sowol ein chromatischer Gang wie auch die Modulation nach der Dominant die Beantwortung in der Terz der Unterdominant nothwendig machen.

256.


Die ganz getreue Nachahmung des Führers in No. 256*a* ist von vornherein unzulässig. Der Führer moduliert nach der Dominant, weshalb der Gefährte zurück modulieren muss;

die Schlussterz der Dominant muss demnach mit der Terz der Tonika beantwortet und darnach der ganze Schluss (von *NB.* an) in der Unterquint (hier Oberquart) nachgeahmt werden; da aber die Modulation augenscheinlich schon mit der chromatischen Tonfolge beginnt, so dürfte es entschieden zweckmässiger sein, den ganzen Gefährten in der Unterquint (hier Oberquart), die Terz also gleich mit der Terz der Unterdominant (der Quart der Tonleiter) zu beantworten.

Solche Fälle, die indess immerhin selten sind, in denen die Unterdominant für die Dominant eintritt, haben für uns nichts Befremdendes mehr, da uns die Unterdominantbewegung als eine Dominantbewegung nach unten erschien.

Dasselbe gilt von den Führern, die in der Sekunde anheben. Wenn sie sich innerhalb der Tonika bewegen erfolgt ihre Nachahmung in der Oberquint (No. 246*d*); moduliert dagegen der Führer, so ist es zweckmässiger, den Gefährten nach der Unterdominant zu versetzen, weil alsdann die Modulation sich von selbst ergiebt.

257.



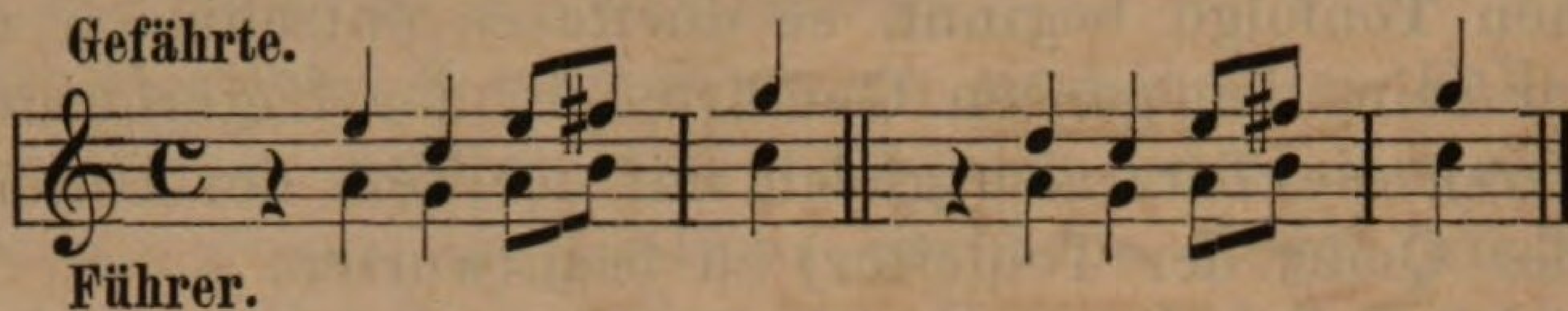


Die unter *a* mitgetheilte Beantwortung ist, wie uns bekannt, ganz unstatthaft; wir müssten mindestens dort, wo der Führer nach der Dominant moduliert, im Gefährten zurück nach der Tonika modulieren, wie bei *b*; dann dürfte es aber zweckmässig sein, den Gefährten nicht erst nach der Dominant zu führen, sondern ihn gleich in der Tonika zu halten, wie bei *c*; die Sekunde demnach mit der 4 und nicht mit der 5 beantworten.

Die Quarte und Sexte wird am Anfange des Gefährten wie in der Mitte beantwortet. Nur wenn der Sext die Quint folgt, und diese als Dominant mit der Tonika beantwortet

werden muss, ist es zweckmässig, die Sext anstatt mit der Terz mit der Sekunde der Tonika zu beantworten, um nicht den Sekundenschritt des Führers im Gefährten in einen Terzenschritt zu verwandeln.

258.



In Bezug auf die Beantwortung der

Mollthemen

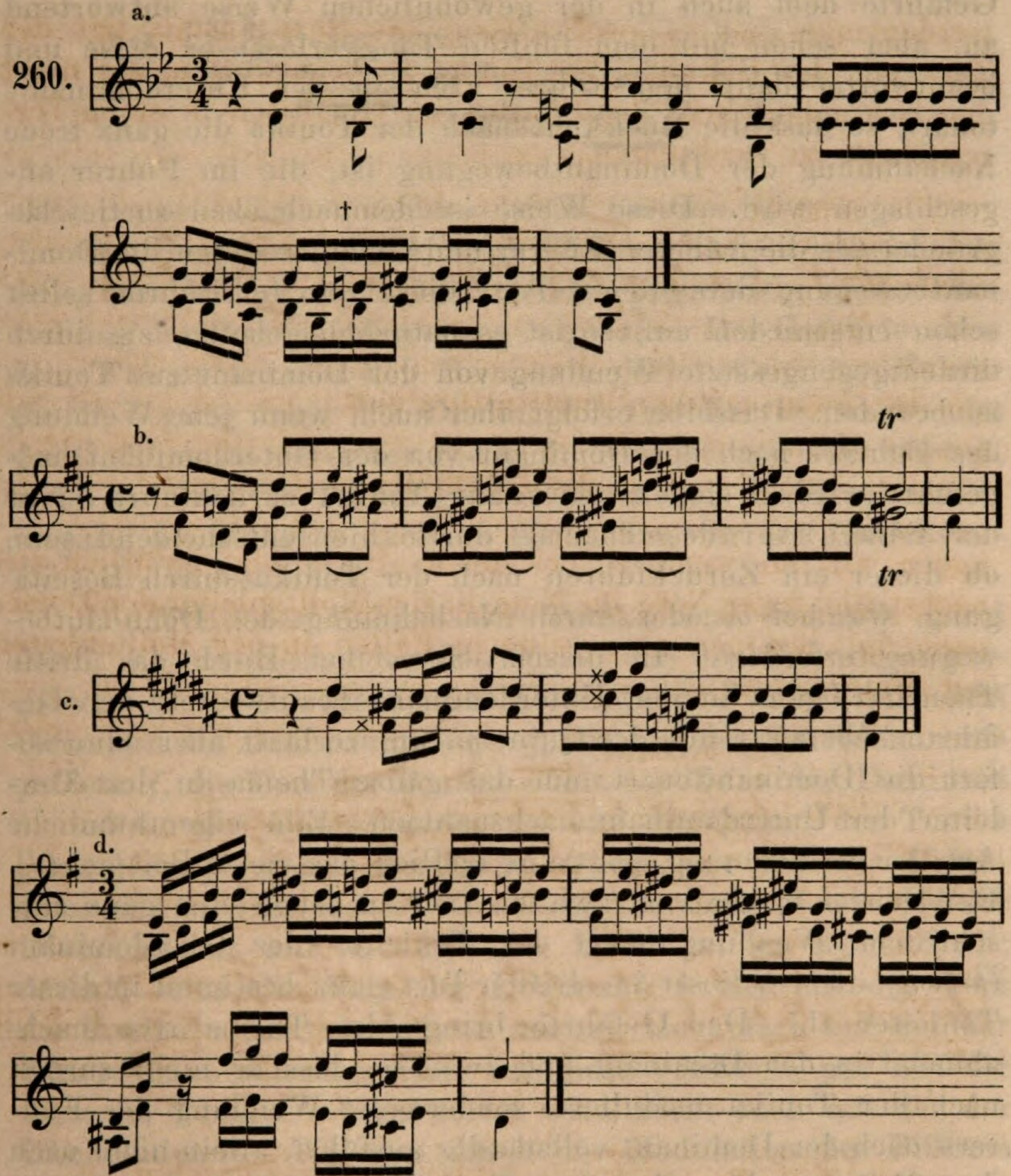
haben wir nur wenig zu erwähnen. Sie erfolgt natürlich zunächst und zwar Note für Note in der Molltonleiter der Dominant; in einzelnen aber seltenen Fällen in der Molltonleiter der Unterdominant:

259.



Der Führer kann natürlich auch nach der Moll tonleiter der Quint modulieren, und der Gefährte wendet dann die Modulation wieder zurück nach der Tonika:

260.



Vorstehende Beispiele sind gleichfalls dem „wohltemperierten Klavier" entlehnt, und sie zeigen wiederum, wie feinsinnig unser Meister Führer und Gefährten in einander webt. Nur das erste (*a*) entspricht ganz der bisher aufgestellten Regel. Der Führer wird in der Dominanttonart wiederholt bis zu der bezeichneten Stelle am Schluss, wo der Gefährte nach der Tonika zurück moduliert, weil dort der Führer die Wendung nach der Dominant ausführt. Der Führer im zweiten Beispiel (*b*) moduliert gleichfalls nach der Dominant; der

Gefährte hebt auch in der gewöhnlichen Weise antwortend an, aber schon mit dem fünften Ton verlässt er diese und beantwortet dann den Führer treu in der Unterdominanttonart, so dass die Rückkehr nach der Tonika die ganz treue Nachahmung der Dominantbewegung ist, die im Führer angeschlagen wird. Diese Weise ist demnach eben so tief begründet, als die frühere. Führer und Gefährte sollen die Dominantbewegung darstellen. Tritt diese nun im Führer selbst schon entschieden auf, so ist es natürlich geboten, sie durch die entgegengesetzte Wendung von der Dominant zur Tonika zu beenden. Dasselbe erfolgt aber auch, wenn jene Wendung des Führers nach der Dominant von der Unterdominant ausgeführt wird, welche wieder zur Tonika zurückführt. Nur der Charakter des Thema's dürfte hier entscheidend sein, ob dieser ein Zurückführen nach der Tonika durch Beseitigung, wie bei *a*, oder durch Nachahmung der Dominantbewegung erfordert. In diesem Sinne hat Bach das dritte Thema (*c*) ganz in der Unterdominant beantwortet; der Gefährte hebt zwar mit der Quint *gis* an, verlässt aber dann sofort die Dominanttonart, um das ganze Thema in der Tonleiter der Unterdominant nachzuahmen. Eine eigenthümliche Art der Nachahmung zeigt uns endlich das vierte Beispiel (*d*). Der Führer macht vom zweiten Tact an schon eine ganz entschiedene Wendung nach der Tonleiter der Oberdominant (*h-moll*), und schliesst im dritten Tact ganz bestimmt in dieser Tonleiter ab. Der Gefährte bringt das Thema treu nachahmend in der Dominant und zwar so, dass er nicht zurück nach der Tonika moduliert, sondern die Wendung des Führers nach der Dominant vollständig ausführt, allein nicht nach der *Moll-*, sondern der *Dur*-Tonleiter der Dominant, nicht nach *fis-moll*, sondern *fis-dur*, so dass er nun mit der Phrase, mit welcher der Führer sich in der *H-moll*-Tonleiter festsetzt, und zwar unversetzt gleichfalls die Wendung nach dieser Tonleiter ausführt. Der Gefährte bewegt sich also, den Führer treu nachahmend vollständig innerhalb der Dominant der Tonart; er versäumt nur die Wendung nach der Tonika zurück zu machen, weil dies die eigenthümliche Gestaltung des Thema's nicht recht zu liess. Es hätte in seinem charakteristischsten Theil verändert werden müssen im zweiten Tact:

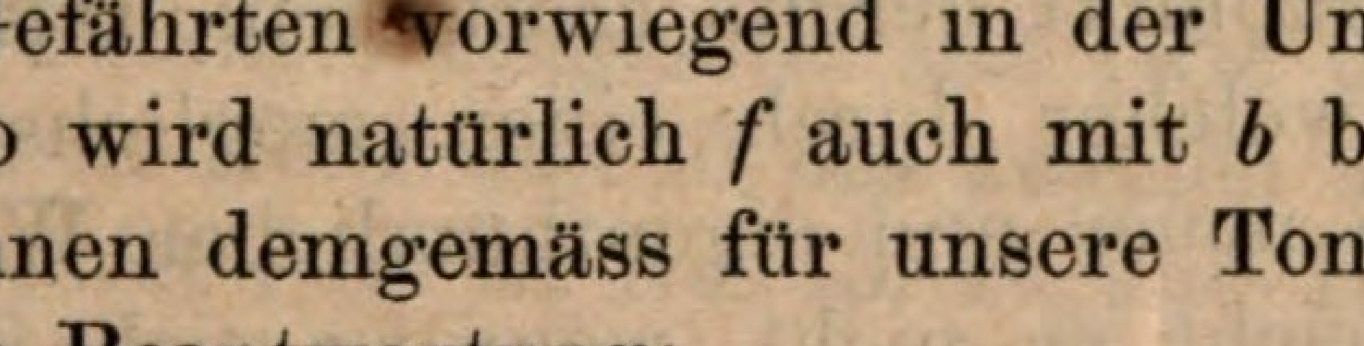
261. 

ohne nennenswerthen anderweitigen Gewinn.

Das Hauptresultat all dieser Untersuchungen ist nach alle dem, dass Führer und Gefährte sich gegenseitig in der Darstellung der Dominantbewegung ergänzen. Der Gefährte ahmt dem Führer treu in der Dominant nach. Tritt im Führer die Bewegung nach der Dominant selbst hervor, so wendet der Gefährte an derselben Stelle die Bewegung wieder zurück, wenn es nicht im Thema geboten erscheint, die Dominantbewegung des Führers auch im Gefährten von der Unterdominant aus nachzubilden.

Die Töne des Gebiets der Tonika sind demnach sowol durch die entsprechenden des Ober-, wie des Unterdominantgebiets zu beantworten; der Grundton *c* sowol mit dem Grundton des Dominantgebiets: *g*, wie dem des Unterdominantgebiets: *f*; die Terz der Tonika *e* mit der Terz der Dominant *h*, und der der Unterdominant: *a* und die Quint der Tonika *g* mit der Quint der Dominant: *d*, wie mit der der Unterdominant *c*. Das Gebiet der Unterdominant ist wie das der Oberdominant nur mit dem der Dominant zu beantworten; deshalb wird die Terz der Dominant: *h* nur mit der Terz der Tonika: *e* (und als Leitton mit *fis*), nicht auch mit der der Unterdominant beantwortet, wie diese wiederum nur mit der Terz der Tonika: *e* beantwortet wird, nicht auch mit der der Oberdominant. Wird es durch die Modulation des Führers bedingt, den Gefährten vorwiegend in der Unterdominant zu beantworten, so wird natürlich *f* auch mit *b* beantwortet.

Wir gewinnen demgemäss für unsere Tonleiter folgendes Schema für die Beantwortung:

262. 

In Bezug auf die Rhythmik ist zu erwähren, dass diese unverändert bleibt. Nur für den Anfang des Thema's oder

des Gefährten wird hin und wieder eine Verlängerung oder Verkürzung des ersten Tons nothwendig; ebenso wie in späteren Durchführungen der Eintritt auf andern Tacttheilen und die Darstellung in Syncopen. Die Vergrösserung und Verkleinerung des Thema's sind nicht eigentlich Veränderungen des Rhythmus, sondern eine andere Darstellung desselben, wie wir später nachweisen wollen. Ueber den Eintritt des Gefährten sei noch erwähnt, dass er fliessend und dem Führer leicht anschliessend erfolgen muss. Wenn auch dieser ein abgeschlossener Satz sein soll, so muss er doch immer so gehalten sein, dass der Eintritt des Gefährten leicht zu vermitteln ist. Verwerflich ist es, wenn beide in demselben Ton zusammentreffen.

Nächstdem ist der

Gegensatz (Gegenharmonie, Contrasubject)

zu betrachten. Man versteht darunter den Contrapunkt, welchen die erste Stimme dem in der zweiten Stimme eintretenden Gefährten entgegensetzt. Wir haben bereits erwähnt, dass die erste Stimme, wenn sie das Thema beendet hat, nun nicht schweigt, sondern mit einem eignen Contrapunkt den Gefährten begleitet. Tritt dieser wie häufig, früher ein, ehe die erste Stimme noch das Thema beendet hat, so bildet der Theil des Thema's, der noch zum Gefährten erklingt, so weit dies geschieht, zugleich die Gegenharmonie oder den Gegensatz.

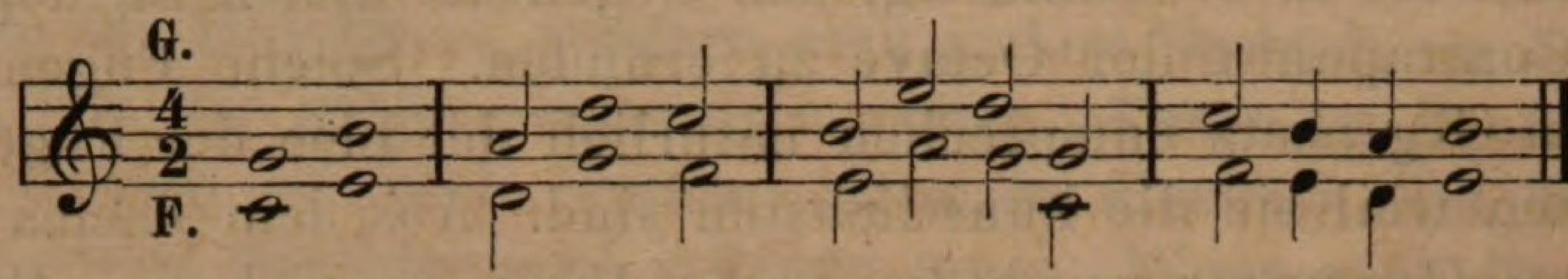
Ueber die Einrichtung des Gegensatzes haben wir wenig nachzutragen. Hier gilt alles was wir beim einfachen und doppelten Contrapunkt bereits erörterten. Das Thema ist der *Cantus firmus* welcher durch einen möglichst selbständigen Contrapunkt in neuer und eigenthümlicher Weise erscheinen soll. Dies erreicht er nicht, wenn er sich ihm in gleichen Noten und gleicher melodischer Bewegung anschliesst. Wie früher ist es daher hier nothwendig, den Contrapunkt rhythmisch wie melodisch in anderer Bewegung zu führen. Dabei ist allerdings mehr wie früher zu beobachten, dass das Thema nicht durch einen zu reichen und mannichfaltigen Contrapunkt verdunkelt oder überdeckt wird. Um dies möglichst

zu verhindern, werden häufig einzelne kleinere Motive aus dem Thema als Contrapunkt verwerthet, um schon hierdurch die Abhängigkeit desselben vom Thema darzulegen. Für eine weitere Verarbeitung desselben bei neuen Eintritten des Thema's ist es zweckmässig, den Gegensatz gleich im doppelten Contrapunkt der Octave zu erfinden. Solche Fugen mit festem Gegensatz entsprechen natürlich der Idee der Fuge am meisten weil sie die künstlichsten sind. Aus dem Thema und seinem Gegensatz wird die ganze Fuge entwickelt. Freier ist die Fuge mit wechselndem Gegensatz, bei welcher also das Thema, wenn es in andere Beziehungen tritt, auch einen andern Gegensatz erhält. Soll der Gegensatz aus Motiven des Thema's gewoben werden, so müssen diese selbst noch nicht schon verbraucht erscheinen. Der Eintritt des Gegensatzes erfolgt natürlich am besten so, dass er als Fortsetzung des Thema's gilt. Macht dies aber einen vollständigen Schluss, so ist es zweckmässiger, den Gegensatz erst nach einer kurzen Pause dem mittlerweile eingetretenen Gefährten contrapunktierend anzuschliessen. Wir unterlassen es hier für die verschiedenen Fälle specielle Beispiele anzuführen, da das „wohltemperierte Klavier", das jeder, die Fuge studierende Jünger der Kunst fortwährend zur Hand haben muss, für jeden einzelnen hinreichend Belege liefert. Bei Bach ist es fast Regel, dass den Viertelnoten im Thema Achtel- und Sechzehntelnoten im Contrapunkt und umgekehrt gegenübertreten, wie den halben Noten, Ganze und Viertel, und meist weiss er die neue Bewegung schon am Schluss des Thema's vorzubereiten (wie in No. 1 und 9 des ersten, oder 4, 7 und 8 des zweiten Theils des „wohltemperierten Klaviers"), oder er schlägt sie an, noch ehe der Gefährte eingesetzt hat (wie in No. 3, 12, 18 des ersten, oder in No. 1 und 10 des zweiten Theils), oder nach einem Ruhepunkt (wie in No. 13, 14 und 17 des ersten Theils). Mit dem Studium dieser ewig mustergiltigen Tonstücke muss nun aber auch die praktische Ausübung bei dem Kunstjünger Hand in Hand gehen, weil sonst ein Missverhältniss auf dieser Stufe schon zwischen Wissen und Können eintritt, das oft später nicht auszugleichen ist. Wir setzen voraus, dass der Schüler schon nach der ersten Anleitung eine Reihe eigner Fugenthemen erfand, die er dann nach den, über

deren Beantwortung aufgestellten Grundsätzen als Gefährten behandelt und jetzt contrapunktiert.

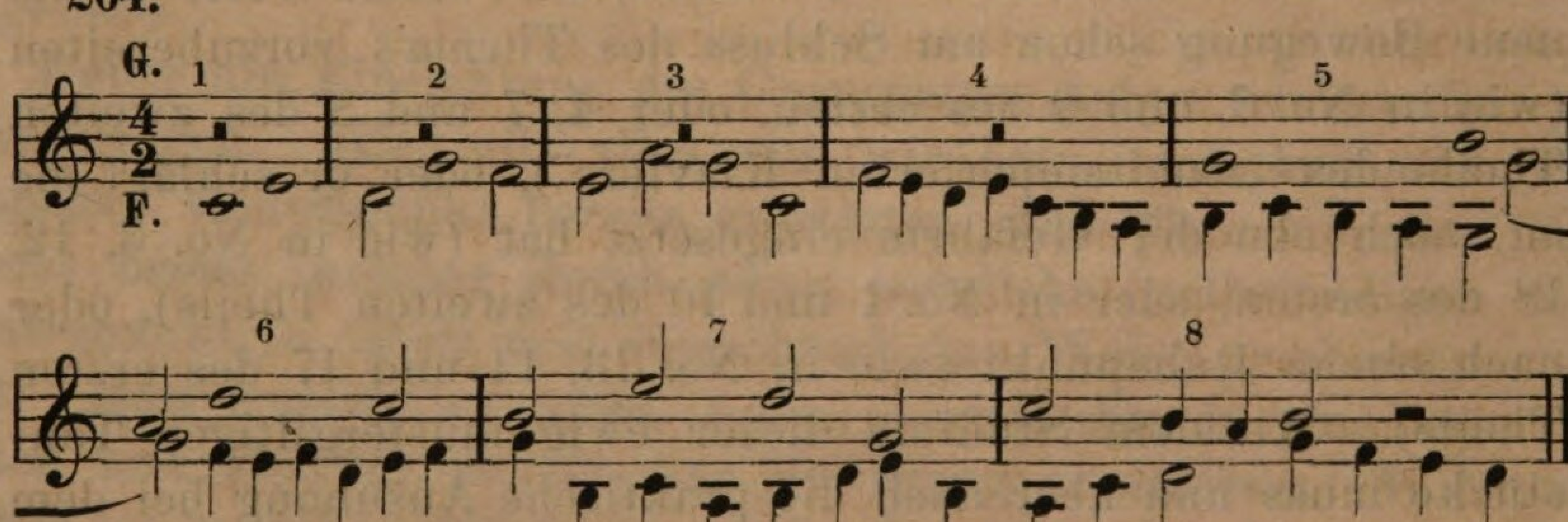
Die weitere Construction der zweistimmigen Fuge wollen wir an einem bestimmten Beispiele erörtern:

263.



Wir rathen dem Schüler zunächst immer wie hier und in den bisher betrachteten Beispielen den Gefährten bei der Erfindung des Führers über diesen zu setzen, damit er immer die Richtigkeit der Intervalle zu prüfen im Stande ist. Dann contrapunktiere er erst den Gefährten so oft das überhaupt möglich ist, und die beste contrapunktische Bearbeitung wähle er dann aus, um sie als Gegensatz für die Fuge zu verwenden. Wir lassen, wie oben bereits verzeichnet, die Unterstimme beginnen. Der Gefährte könnte wenigstens schon auf dem Schlusston des Führers eintreten, allein wir ziehen es vor, ihn auf dem Haupttacttheil eintreten zu lassen; dann aber würde zwischen dem Schluss des Führers und dem Eintritt des Gefährten eine empfindliche Lücke entstehen, die wir dadurch ausfüllen, dass wir die ganze Note am Schluss in eine lebendigere Figur auflösen, die wir nachzuahmen nicht gezwungen sind, da sie nur als eine Ueberleitung gilt.

264.



Dass wir damit unsere Fuge nicht schliessen können, ist klar. Schon der Umstand, dass uns der Gefährte nach der Tonleiter der Dominant geführt hat, würde uns wenigstens veranlassen einen Schluss anzuhängen, der uns nach der To-

nika zurückführt. Allein damit hätten wir die weitere Entwickelung des Thema's um nichts gefördert. Wir wollen aus dem einfachen Thema ein möglichst weit ausgeführtes Musikstück gewinnen, und müssen daher darauf bedacht sein, es in anderer Verbindung einzuführen. Das nächste nun ist, es anders an die Stimmen zu vertheilen, der Oberstimme, welche den Gefährten hatte, den Führer, der Unterstimme, welche mit dem Führer zuerst auftrat, den Gefährten zu geben. Dadurch gewinnen wir die zweite Durchführung:

265.

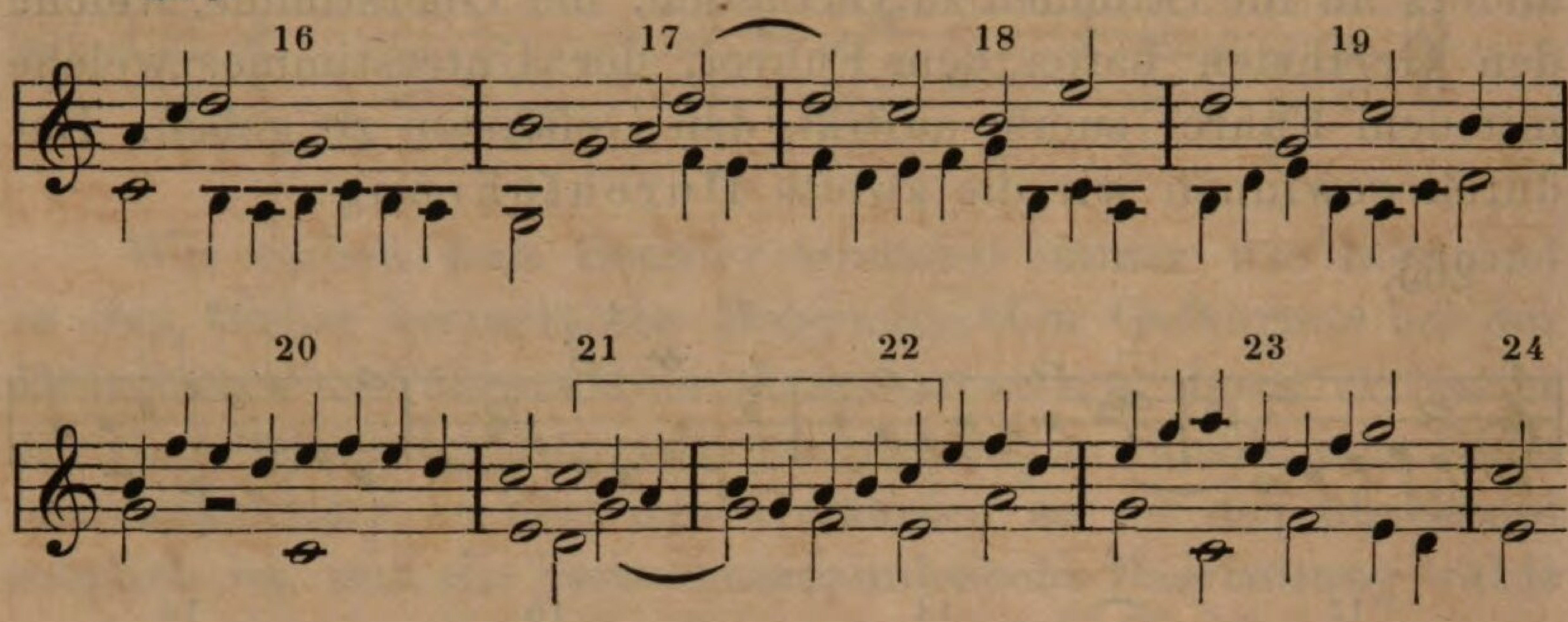


Wie diese Einführung zeigt, ist unser Gegensatz im doppelten Contrapunkt der Octave erfunden. Bei einer derartigen neuen Durchführung giebt man gern der, mit dem Thema neu einsetzenden Stimme kurz vor dem Eintritt eine Pause, um diesen desto bemerkbarer zu machen. Beim zweistimmigen Satze lässt sich das nicht immer leicht bewerkstelligen; dann aber ist es wenigstens gut, den Eintritt durch einen weiten Intervallenschritt auszuzeichnen.

Wir vermögen unsere beiden Durchführungen unmittelbar an einander zu hängen; die zweite Stimme leitet direct in den Contrapunkt der zweiten Durchführung hinüber, und zwar mit der Figur, die wir dem Thema anhängten, so dass auch diese hier nachgeahmt erscheint, wenn auch in einer andern Stimme. Diese Figur im Contrapunkt ermöglicht es uns aber auch, den Eintritt beider Stimmen in der zweiten Durchführung durch eine Pause auszuzeichnen. Auch jetzt müssten wir wieder einen Schluss anhängen, um die Tonika zu erreichen, wenn wir nicht etwa Führer und Gefährten nochmals, aber in umgekehrter Ordnung folgen lassen wollen.

Der Gefährte könnte gleich auf dem Schlusston des Contrapunkts in der Oberstimme einsetzen (Tact 15) und die Unterstimme contrapunktiert natürlich zugleich. Dabei gewinnen wir eine rhythmisch anders gestaltete dritte Durchführung:

266.

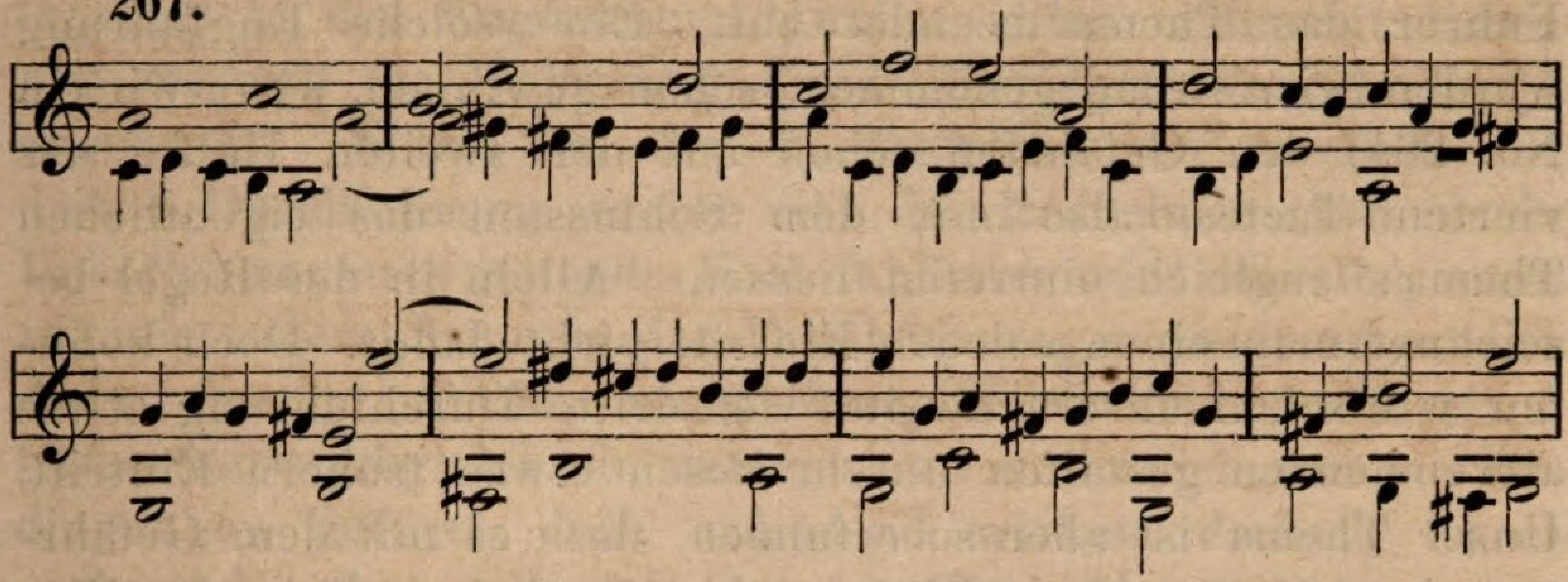


Hiermit hätten wir zugleich einen zwar nicht befriedigenden, aber ziemlich entsprechenden Schluss in der Tonika gewonnen. Von Tact 21 an haben wir uns eine kleine Abweichung in der Oberstimme erlaubt: wir haben eine Phrase des Contrapunkts eine Octave tiefer gesetzt, um den Umfang der Stimmen nicht allzuweit auszudehnen. Anstatt hiermit zu schliessen, ziehen wir es vor, auf neue Einführungen unsers Thema's zu sinnen. Wie wir hier diese Durchführung mit der Dominant beginnen, könnten wir eine neue Durchführung nach der Dominant versetzen; wir würden dann unsern Gefährten als Führer betrachten, ihn in *G-dur* einführen und dann nach der Dominant dieser Tonleiter, also nach *D-dur*, versetzen, und gewönnen dadurch eine vierte Einführung auf der Tonleiter der Dominant. Der Schüler mag auch diese versuchen. In unsere Fuge möchten wir sie nicht aufnehmen, weil wir die Dominant schon sehr verbraucht haben; dagegen könnten wir später, wenn wir noch einige andere Durchführungen betrachtet haben, am Schluss eine Durchführung in der Unterdominant einführen. Eine ungleich entsprechendere Versetzung als die, nach der Tonleiter der Dominant ist die nach der Molltonleiter, aber nicht nach der, gleichen Namens, sondern nach der parallelen Molltonleiter. Wir wissen aus der allgemeinen Musiklehre, dass die *C-moll-*

Tonleiter weit innigere Bezüge zur *Es-dur*-Tonleiter als zur *C-dur*-Tonleiter hat. Mit dieser ist sie eigentlich nur durch die Dominant verwandt, die wir hier aufgeben müssten; denn die Antwort würde in *G-moll* erfolgen müssen.

Wir wählen daher hier die Paralleltonart *A-moll*:

267.



Wir haben den Gefährten in eine fast etwas zu tiefe Stimmlage setzen müssen, allein es erschien hier zweckmässig zu zeigen, dass unser Contrapunkt Note für Note beibehalten werden kann; zudem haben wir hier kein bestimmtes ausführendes Organ im Sinne, sondern nur eine Unterstimme. Diese vierte Durchführung vermögen wir nicht ohne Weiteres an die dritte anzuknüpfen. Wir haben den Führer wieder auf dem Haupttacttheil einsetzen lassen; mit ihm aber schliesst auch die dritte Durchführung ab; wir könnten also erst im nächsten Tact mit der neuen Durchführung beginnen, müssten daher mindestens den Schlusstact der dritten Durchführung mit einem

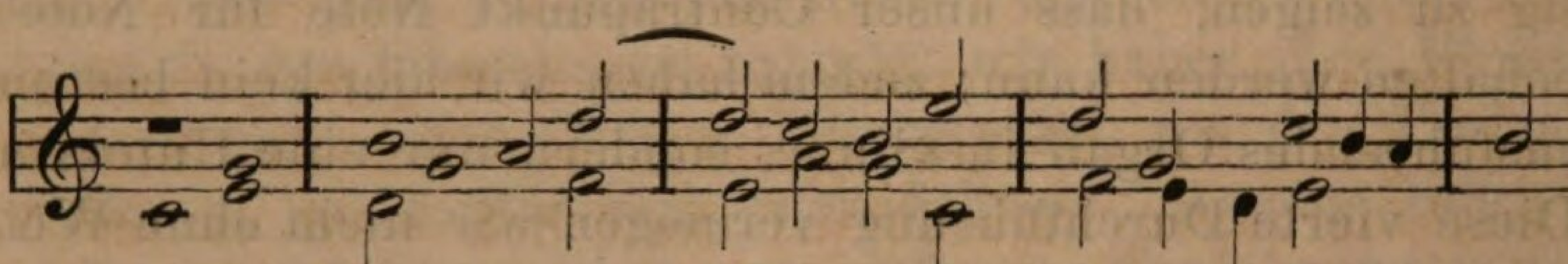
Zwischensatz

ausfüllen, den wir dann zugleich benutzen würden, in jeder Stimme auf bequeme Weise nach der neuen Durchführung überzuleiten. Eine abermalige Durchführung könnten wir auf den Paralleltonarten der andern beiden Gipfelpunkte der Tonleiter, der *D-moll*-Tonleiter als Parallele der Unter- und der *E-moll*-Tonleiter als Parallele der Ober-Dominant-Tonleiter bauen. Der Schüler versäume nicht, beide Durchführungen auszuarbeiten; einer besondern Anleitung bedarf er hierzu nicht mehr.

Eine eigenthümlichere Durchführung erwächst uns dagegen in der sogenannten

Engführung (auch *Stretto* genannt),

die darauf beruht, dass der Gefährte einsetzt, noch bevor der Führer das Thema beendet hat. Eine solche Engführung würden wir, streng genommen, schon gewinnen, wenn wir (in No. 264) den Gefährten schon auf der zweiten Hälfte des vierten Tactes, also mit dem Schlusston des eigentlichen Thema's zugleich eintreten liessen. Allein in der Regel bezeichnet man einen solchen Eintritt nicht damit. Doch könnten wir schon unsere zweite oder dritte Durchführung etwas abweichender gestalten durch diesen etwas frühern Eintritt. Unser Thema ist aber so erfunden, dass es mit dem Gefährten einen Canon in der Quint bildet, und deshalb ist der Eintritt des letztern schon auf der zweiten Hälfte des ersten Tactes möglich.

268. 

Ist das Thema nicht mit Rücksicht auf diese Engführung als *Proposta* eines Canons erfunden, so wird sie meist wenigstens nicht so vollständig wie hier möglich sein. Dann ist es genügend, wenn sie dennoch eingeführt werden soll, den Führer dort abzubrechen, wo er sich mit dem in der Engführung eingetretenen Gefährten nicht mehr vereinigen lässt.

Auch diese neue Durchführung würden wir nicht unmittelbar an die oben mitgetheilte (No. 267) anschliessen können; namentlich deshalb nicht, weil das plötzliche Verstummen unseres Contrapunkts hier unangenehm berühren würde. Wir haben in den ersten Durchführungen den belebten Contrapunkt ununterbrochen fortgeführt; in dieser neuen Durchführung geräth daher die Bewegung in's Stocken, weil er verstummt und an seine Stelle das weniger bewegliche Thema tritt. An der Durchführung vermögen wir nichts zu ändern, wir müssen

deshalb darauf bedacht sein, diese weniger bewegte Durchführung in einem

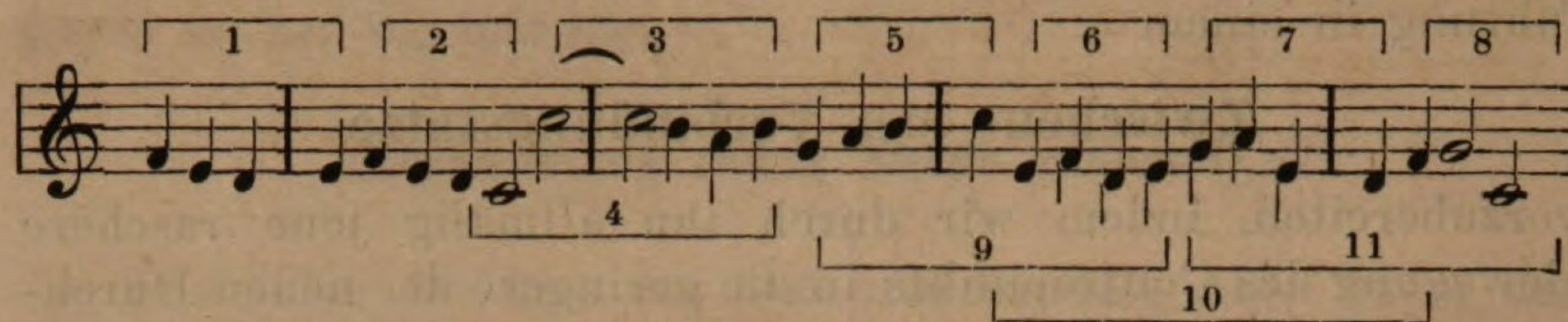
Zwischen- oder **Verbindungssatze**

vorzubereiten, indem wir durch ihn allmälig jene raschere Bewegung des Contrapunkts in die geringere der neuen Durchführung in der Engführung hinüber leiten. Hiermit haben wir zugleich die Bedeutung dieser Zwischensätze überhaupt angedeutet. Schon bei der Verknüpfung der zweiten und dritten Durchführung machte sich das Bedürfniss nach einem Ueberleitungssatz geltend. Noch fühlbarer wird dasselbe, wenn wir die innere Structur der Durchführungen insgesammt in's Auge fassen. Diese unmittelbare Wiederholung desselben Satzes muss, obgleich sie immer unter wesentlich anderen Bedingungen auftritt, doch ermüdend wirken, deshalb ist es nothwendig durch Einführung von Zwischensätzen grössere Mannichfaltigkeit herzustellen um dadurch die neue Durchführung vorzubereiten und wünschenswerth erscheinen zu lassen.

Es sind freie, an keine speziellen Regeln gebundene Erfindungen. Sie werden zunächst nur von den betreffenden Durchführungen beeinflusst. Natürlich wird es zur Vorbereitung der zweiten Durchführung keines so ausgeführten Zwischensatzes bedürfen, als zu der der spätern. Eine zweistimmige Fuge wird sogar die zweite Durchführung direct einführen können, weil der zweite Einsatz des Führers und des Gefährten noch nicht ermüdend wirken wird. Allein ehe dann die dritte eintritt, dürfte es angemessen sein, das Thema verstummen zu lassen, um dadurch seinen Wiedereintritt erwünscht zu machen. Je mehr Durchführungen dann aber auf einander folgen, um desto bedeutsamer werden sich auch die Zwischensätze gestalten und hierbei nehmen sie zugleich, wie erwähnt Bedacht, die besondere Weise der Durchführung dabei vorzubereiten. Bei den künstlichen Fugen werden auch diese Zwischensätze aus Motiven des Contrapunkts oder auch des Themas gewoben, so dass die ganze Fuge aus dem Thema gearbeitet ist.

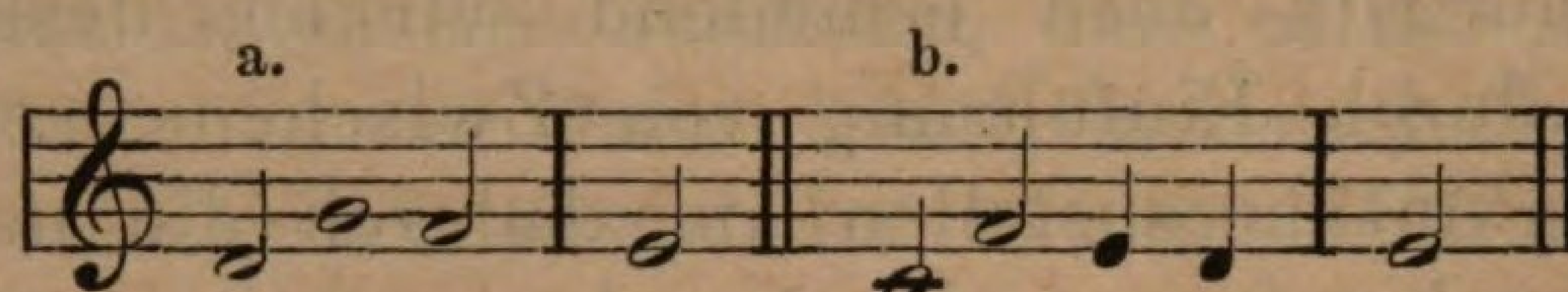
Unser Contrapunkt bietet mehrere zu Zwischensätzen leicht zu verarbeitende Motive

269.



Ist das Thema besonders reich und mannichfaltig gestaltet, so bietet auch dies Stoff zur Verarbeitung für die Zwischensätze, und dieser ist um so weniger von der Hand zu weisen, als es Hauptaufgabe ist, den eigenthümlichen Inhalt des Thema's möglichst vollständig darzulegen.

Unser bisher verarbeitetes Fugenthema dürfte kaum mehr als folgende beide Motive liefern:

270. 

deren Verwendung zu Zwischensätzen sich nicht gerade als nothwendig erweist, weil das Fugenthema zu einer derartigen Verarbeitung seiner Theile nicht eigentlich Veranlassung giebt. Doch könnten wir den Schluss des Thema's (270*b*) zu einem, die zweite Durchführung vorbereitenden Zwischensatz verwenden, wenn wir es nicht vorziehen, diese direct an die erste anzuschliessen. Jedenfalls würde dieser Ueberleitungsatz ganz kurz sein können, und er muss das Schlussmotiv des Führers [das Anfangsmotiv des Gefährten (No. 269, 1.)] mit aufnehmen.

271.

(Tact 8 von No. 264.) (Tact 9 von No. 265.)



Wenn wir uns nicht scheuen der Oberstimme die im Allgemeinen wünschenswerthe Pause vor dem Eintritt der neuen Durchführung zu entziehen, so könnten wir den dritten Tact von No. 271 an auch so construieren:

272.

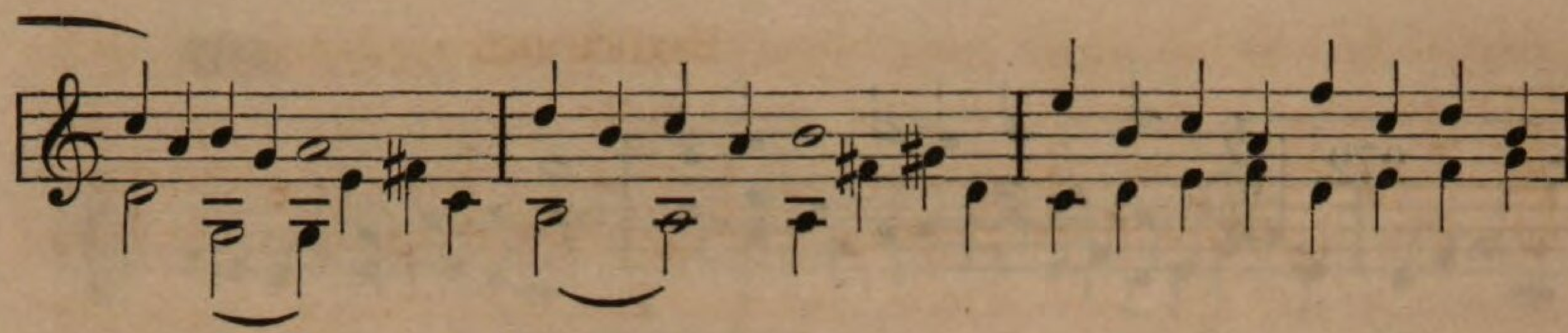


Die dritte Durchführung haben wir direct an die zweite angeknüpft und gewannen dadurch eine rhythmische Versetzung des ganzen Fugensatzes, die eines besondern Zwischensatzes gern entbehrt. Die vierte Durchführung — in *A-moll* — müssen wir dagegen ganz entschieden durch einen Zwischensatz einleiten. Wir fanden diesen schon äusserlich geboten, indem wir wenigstens den Schlusstact der dritten Durchführung ausfüllen müssen um die vierte Durchführung wieder auf dem vollen Tact einsetzen zu lassen. Dazu erscheint es uns nothwendig, die neue Tonleiter, nach der wir das Thema versetzt haben, vorzubereiten. Namentlich fühlen wir auch das Bedürfniss, nachdem das Thema in drei Durchführungen, die rasch auf einander folgen, gehört worden ist, diese durch einen längern Zwischensatz zu unterbrechen, um seine Wiederkehr wirksamer zu machen. Das Motiv mit den längern Noten (3 oder 4) wird sich uns jedenfalls günstiger für Vorbereitung der folgenden Durchführung (in der Engführung) erweisen; wir wählen deshalb zunächst das, oben mit 11 bezeichnete (aus 7 und 8 bestehende), weil es am Schluss der Durchführung in der Oberstimme sich ganz besonders geltend macht.

Mit seiner Verarbeitung versuchen wir zunächst uns von der *C-dur*-Tonleiter zu entfernen; den eigentlichen Uebergang nach der *A-moll*-Tonleiter vermitteln wir mit Hülfe der beiden mit 6 und 7 bezeichneten Motive des Gefährten.

273.



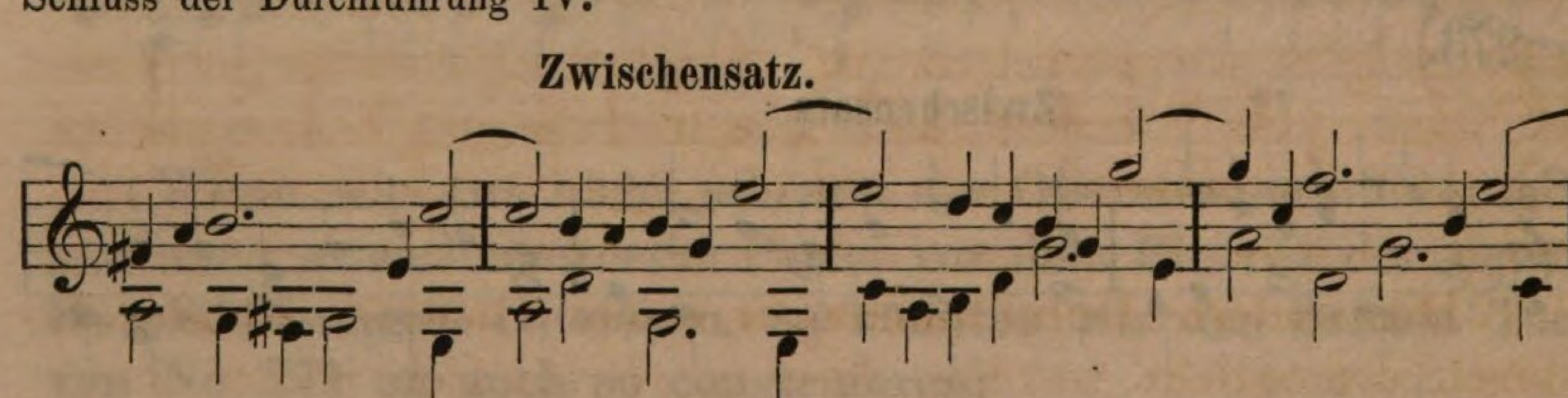




Wir haben das Motiv des oben mit aufgenommenen Schlusstacts in den nachfolgenden beiden Tacten nur um eine Terz versetzt und im Contrapunkt eine kleine Veränderung angebracht, um nicht eine dreimalige treue Wiederholung des einen Tacts zu gewinnen. In den nächsten Tacten nehmen wir dann die beiden neuen Motive auf, sie in beide Stimmen vertheilend. Wir wissen bereits, dass die melodische Construction der *A-moll*-Tonleiter von der *C-dur*-Tonleiter sich in den beiden Tönen *fis* und *gis* unterscheidet; wir müssen deshalb beide zu gewinnen suchen, wenn wir die *A-moll*-Tonleiter gewinnen wollen. Im vierten Tact haben wir bereits die *G-dur*-Tonleiter erreicht, und in den folgenden durch die Nachahmung in der höhern Sekunde auch die Molltonleiter, in der wir uns durch die Weiterführung des Motivs im nächsten Tact einigermaassen festsetzen und dann mit einem vollständiger ausgeführten Uebergang in die vierte Durchführung schreiten. Den Zwischensatz, der die nächste Durchführung (die Engführung) mit der vierten verbindet, charakterisierten wir bereits:

274.

Schluss der Durchführung IV.



Engführung.



Dieser Zwischensatz bedarf keiner weiteren Erläuterung. Wir haben ihn aus Motiv 3 des Gefährten entwickelt und ihn allmälig verkürzt, um so die Bewegung immer ruhiger zu gestalten. In mehrstimmigen und weit ausgeführten Fugen namentlich pflegt man zur Vorbereitung der Engführung vollständig nach der Dominant zu modulieren und sie zu einem förmlichen Ruhepunkt zu machen.

Da wir keine weitere Durchführung mehr anbringen — die Engführung ist meist die letzte; die andern erwähnten, in der Ober- und Unterdominant und deren Paralleltonarten, mögen dem Fleiss des Schülers überlassen bleiben, — so haben wir unsere Fuge nur noch abzuschliessen. Dies geschieht meist mit Hülfe eines sogenannten Orgelpunkts, von dem erst im nächsten Buch die Rede ist. Die zweistimmige Fuge mit einem Orgelpunkt zu schliessen ist misslich, da eine über einem liegenden Ton länger sich fortbewegende Stimme immer dürftig klingt. Wir würden einen Schluss wählen, der in jeder Stimme noch eine Erinnerung an das Thema bringt:

275.

Schluss aus No. 268.



Die andern Durchführungen eines Thema's, welche dadurch ermöglicht werden, dass es rhythmisch anders darge-

stellt wird durch die Vergrösserung oder die Verkleinerung des Zeitwerths der einzelnen Töne, oder dass es sich melodisch verändert in der Umkehrung, also in entgegengesetzter melodischer Bewegung erscheint, übergehen wir hier noch, da in der zweistimmigen Fuge wol selten oder nie ihre Anwendung geboten erscheinen dürfte. Wir sahen, dass die nothwendigen Durchführungen schon unsere ganze Aufmerksamkeit beanspruchen, um durch die häufige Wiederkehr des Thema's in denselben Stimmen nicht zu ermüden. Bei der mehrstimmigen Fuge erst werden wir Raum für diese neuen Durchführungen finden und zugleich auch die Mittel, sie weit bequemer einzuführen als hier. Wir rathen nun dem Schüler, unsere oben entworfene Fuge in zwei Systemen vollständig auszuschreiben, mit fortwährendem Bewusstsein dessen, was wir über die besondere Construction anführen konnten. Bei seinen eigenen Versuchen verfahre er aber ganz ebenso wie wir oben. Nachdem das Thema erfunden und contrapunktiert ist, arbeite er sämmtliche Durchführungen vollständig aus, und dann erst suche er die passenden Motive für die Zwischenharmonie, und wenn er dann diese, natürlich mit Rücksicht auf den Schluss und den Anfang der zu verbindenden Durchführungen ausgearbeitet hat, füge er die einzelnen Theile in einander, um dann etwaige Unebenheiten noch zu überarbeiten.

Eine Uebung, welche wenig Schwierigkeiten bereitet und doch äusserst fruchtbringend wird, ist, dass der Schüler die Durchführungen anders anordnet und namentlich den Modulationsplan ändert. Wir haben die Durchführung in Moll der Paralleltonart zugewiesen; der Schüler versuche anstatt dieser eine in der Parallele der Dominant, wie der Unterdominant, wodurch natürlich auch neue Zwischensätze nothwendig werden. Der Durchführung in der Paralleltonart der Unterdominant würde natürlich eine Durchführung innerhalb dieser selbst vorangehen oder folgen müssen, wodurch wieder eine abweichende Form der Fuge bedingt würde. Wir forderten ferner, dass der Schüler jedes Thema mehrmals contrapunktiert. Ein neuer Contrapunkt des Gefährten zur Gegenharmonie gemacht, wird natürlich wieder die Zwischensätze und

auch die Anordnung der Durchführungen ändern, so dass wieder eine neue Darstellung unserer Fuge entstände. Solche Uebungen sind ausserordentlich zweckentsprechend und fördern den Schüler mehr, als wenn er stundenlang brütend über immer neuen Themen sinnt.

Endlich ist die Analyse der Fugen unserer Meister nach den Gesichtspunkten, die wir bisher für die Construction der Fuge aufstellten, auf dieser Stufe schon fleissig vorzunehmen. Die Anzahl der zweistimmigen Fugen ist allerdings nicht gross. Die eigenthümliche Beantwortung des Thema's der Bach'schen *E-moll*-Fuge aus dem ersten Theil des „wohltemperierten Klaviers" ist bekannt. Die Fuge zeigt im übrigen ganz die von uns besprochene Construction, doch mit den Feinheiten, welche die Instrumentalfuge und namentlich die, welche weniger einen Lied- als vielmehr einen gangartigen Satz zum Thema hat. Die zweite Durchführung erfolgt in der parallelen Durtonart (also der Obermediant, wie die Terz der Tonleiter auch heisst), die nächste dann in *A-moll*, eine vierte in *D-moll*, und mit einer Art Engführung, eine vollständige lässt das Thema nicht zu, in *E-moll* schliesst das Ganze. Die Zwischenharmonie aber ist sowol aus dem Thema wie aus der Gegenharmonie entlehnt und emporgewachsen, und in derselben Weise modificiert im Sinne der Durchführungen, wie wir es bereits besprachen. Um die Art und Weise zu kennzeichnen, wie der Meister dabei verfährt, weisen wir nur darauf hin, wie er ein dem Thema entsprossenes Motiv (*a*) des Gegensatzes weiterhin als Zwischensatz verarbeitet (*b*):

276. 

Die zweistimmige Doppelfuge ist nicht weiter zu behandeln. Die Doppelfuge verarbeitet zwei Themen, von denen jedes für sich allein verständlich und zugleich auch des andern Contrapunkt ist. Unser Contrapunkt ist so erfunden,

dass er zugleich als Thema für sich verarbeitet werden könnte, und wenn wir den Gefährten gleich mit dem Führer zusammen eintreten liessen, hätten wir eine zweistimmige Doppelfuge. Das Wesen der Doppelfuge ist natürlich erst bei der Mehrstimmigkeit zu erörtern.

Zweites Buch.

Die Harmonik.

Zweites Buch.

Die Harmonik.

Erstes Kapitel.

Die Accordlehre.

Das Grundelement der harmonischen Gestaltung ist der

Accord.

Er entsteht aus der gleichzeitigen Verbindung von zwei oder mehr, terzenweis aufgebauten Tönen.

Die Verbindung von zwei Terzen giebt eine Harmonie von drei Klängen, und heisst demnach

Dreiklang.

277. 

Die verbundenen Terzen können entweder gleich sein, zwei grosse Terzen

278. a. 

oder zwei kleine Terzen

b. 

oder die verbundenen Terzen sind ungleich, eine grosse und eine kleine

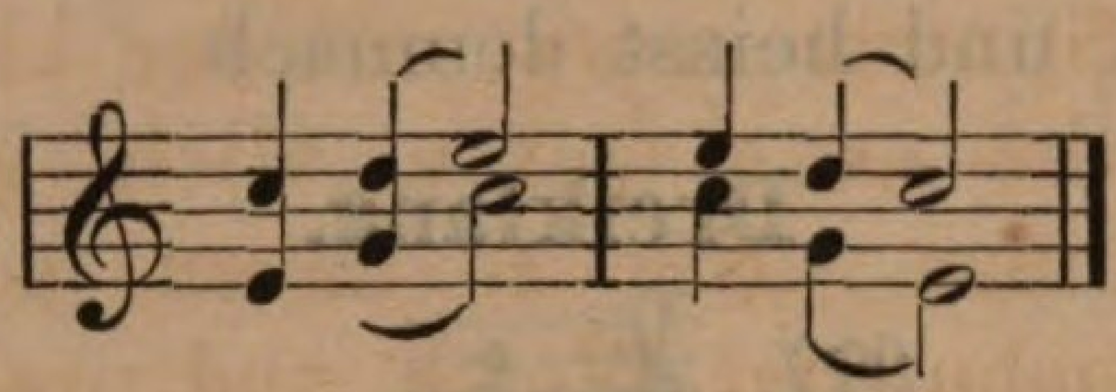
c.  oder d. 

Die letzte Verbindung einer grossen Terz mit einer kleinen giebt zwei consonierende Dreiklänge, den grossen oder Durdreiklang (*c*) und den kleinen oder Molldrei-

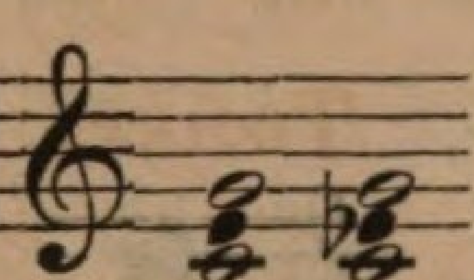
klang (*d*). Jene erstere Art, die Verbindung zweier gleicher Terzen, giebt zwei dissonierende Dreiklänge: den übermässigen (*a*) und den verminderten (*b*).

Ueber die Ursachen des Consonierens und Dissonierens, wie sie die Akustik darlegt, haben wir bereits gesprochen. Vielleicht darf man auf gleich natürlichen Grund eine zweite Erscheinung: jene geheimnissvollen Wechselbezüge zwischen Grundton und Quint und der vermittelnden Terz, auf welche sich zum grossen Theil die organische Entwickelung des gesammten harmonischen Materials gründet, zurückführen.

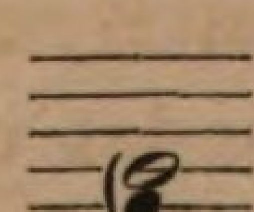
Wir erkannten im Grundton schon in der Tonleiter das Moment der Ruhe, in der Quint, das der Bewegung; jener ist in sich ruhend, diese beweglich vorwärts treibend. Erklingen beide nun gleichzeitig zusammen, so erzeugen sie eine zwiespältige Wirkung, die dort in der zweistimmigen Behandlung nach der Auflösung in die Terz oder deren Umkehrung in die Sext strebt

279. 

und hier durch die dazwischen tretende vermittelnde Terz aufgehoben wird:

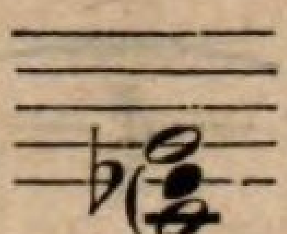
280. 

Beim Durdreiklange erfolgt diese Vermittelung durch eine grosse, beim Molldreiklang durch eine kleine Terz, und hierauf beruht die verschiedene Wirkung beider. Die Quint ist natürlich in beiden gleich, daher auch die Quintwirkung. Die Durterz aber hebt jenen Zwiespalt energisch, mit sicherm Anschluss an die bewegliche Quint auf:

281. 

von jener Sehnsucht nach Befriedigung, die im Quintintervall angeregt ist, bleibt keine Spur mehr übrig. Die Mollterz dagegen schmiegt sich weich und gedrückt an den Grundton, sie ist nicht vermögend seinen Zwiespalt ganz aufzu-

heben; es bleibt noch ein gut Theil Sehnsucht nach voller Durbefriedigung übrig:

282. 

In der Durterz gewinnt daher der Dreiklang zeugende Kraft, so dass er, in andere Beziehung gesetzt, eine endlose Reihe von Accorden nach sich zieht.

Wir haben bereits in der allgemeinen Musiklehre darauf hingewiesen, dass der Schüler, wenn diese Untersuchungen nicht leere und unfruchtbare Deductionen bleiben sollen, diesen ganzen Prozess mit dem Ohr erfassen muss. Er muss sich zunächst von jener Quintwirkung überzeugen. Am geeignetsten hierzu sind natürlich die Menschenstimmen. Zwei Singstimmen intonieren den Grundton *c* und seine Oberdominant *g*, und erst nachdem diese beiden mit dem Ohre vollständig in ihrer eigenthümlichen Wirkung erfasst sind, tritt dann eine dritte Stimme zuerst mit der kleinen Terz *es*, und nachdem wieder die leere Quinte allein geklungen, mit der grossen Terz *e* hinzu. Nur so haben, wir wiederholen es, alle diese Untersuchungen Werth und praktische Bedeutung.

Die, dem Durdreiklange eigene erzeugende Kraft erweist sich zunächst in der Bildung der

Tonart.

Der Begriff der Tonleiter stellt sich uns jetzt harmonisch als Tonart dar, und die Angelpunkte jener: Tonika, Dominant und Unterdominant sind auch die Angelpunkte der Tonart. An Stelle des einzelnen Tones tritt jetzt der Dreiklang, und wie in der Tonika der Tonleiter auch die Dominant und Unterdominant gegeben sind, so auch in der harmonischen Darstellung als Tonart. Der Durdreiklang kann daher ein Erzeugendes sein und ein Erzeugtes. Im ersten Falle ist er Dominant-Dreiklang, im letztern tonischer Dreiklang.

Der Dreiklang *c—e—g* wird tonischer Dreiklang in Voraussetzung seines Dominant-Dreiklanges *g—h—d*; setzt man ihn als Dominant-Dreiklang, so muss ihm sein tonischer Dreiklang *f—a—c* folgen, und so erfolgt die Bildung

des Ober- und Unterdominant-Dreiklangs unter denselben Voraussetzungen, wie die Bildung der Tonleiter:

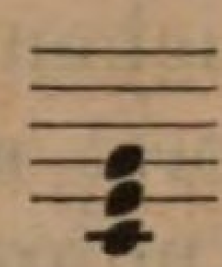
f—a—c—e—g—h—d

und in ihrer Verknüpfung erhalten wir die Tonart.

Wir operieren jetzt nicht mehr mit dem einzelnen Ton, sondern mit dem Accorde. Es ist daher nothwendig zunächst diesen als Dreiklang noch etwas genauer in seinen verschiedenen Gestaltungen zu betrachten.

Wir können zunächst seine Intervalle versetzen und erhalten die verschiedenen Lagen des Dreiklangs, wenn wir seine verschiedenen Intervalle in die Oberstimme legen. In seiner uns schon bekannten Gestalt erscheint er in der

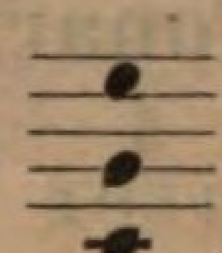
Quintlage,

283. 

da die Quint in der Oberstimme liegt.

Lassen wir die Terz in die Oberstimme treten, so erhalten wir die

Terzlage

284. 

und der Accord erscheint zugleich in sogenannter

weiter oder **zerstreuter Harmonie** oder **Lage,**

weil zwischen den einzelnen Stimmen Intervalle des Dreiklangs leer bleiben, wie hier zwischen der tiefsten und der nächsten Stimme (*e*), und zwischen dieser und der nächsten (*c*), was gleichfalls, wie wir gleich sehen werden, ein Intervall des Dreiklangs ist.

Wenn, wie oben, die Intervalle so nahe wie möglich über einander stehen, so heisst die Lage oder auch Harmonie eng. Wollen wir endlich den Dreiklang auch in der Octav-

lage haben, so müssen wir entweder unsern Grundton einbüssen

285. 

oder wir construieren den Dreiklang vierstimmig in der Octavlage

286. 

Jene dreistimmige Octavlage führt uns zugleich noch auf eine zweite Veränderung unseres Dreiklanges, auf die sogenannten

Umkehrungen,

die dadurch entstehen, dass nicht der Grundton, sondern ein anderes Intervall des Dreiklangs die unterste Stimme bildet, wie in der ersten Umkehrung, in welcher die Terz

287. 

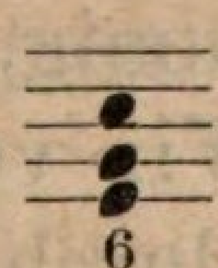
oder in der zweiten, in welcher die Quint

288. 

in die unterste Stimme tritt.

Zum Unterschiede von diesen neuen Gestaltungen heisst der Dreiklang in seiner ersten Gestalt Grundaccord, in seiner ersten Umkehrung

Sextaccord,

289. 

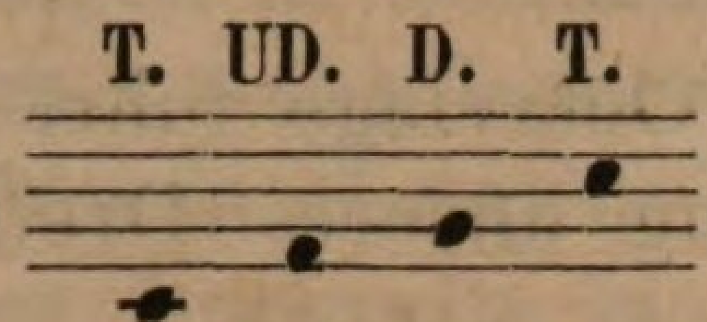
weil das wichtigste Intervall — der ursprüngliche Grundton *c* mit dem neuen Grundton *e* — eine Sext bildet, und wir bezeichnen ihn wie oben, in der sogenannten Generalbassschrift mit einer 6; in der zweiten Umkehrung heisst der Dreiklang:

Quartsextaccord,

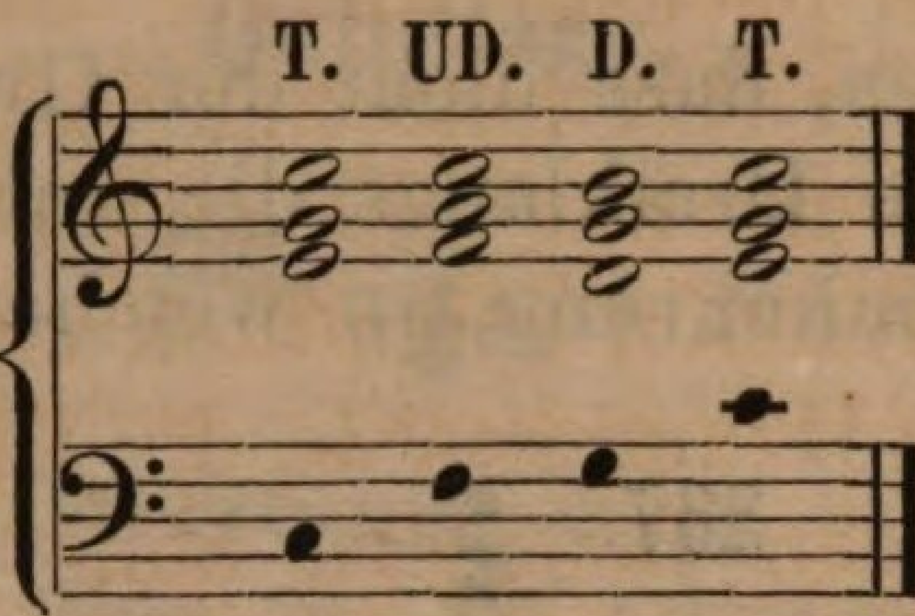
290. 

weil zu dem neuen Grundton, hier *g*, die beiden wichtigsten Intervalle *g* und *e* in dem Verhältniss wie Quart und Sext stehen und diese beiden Intervalle werden auch bezeichnet.

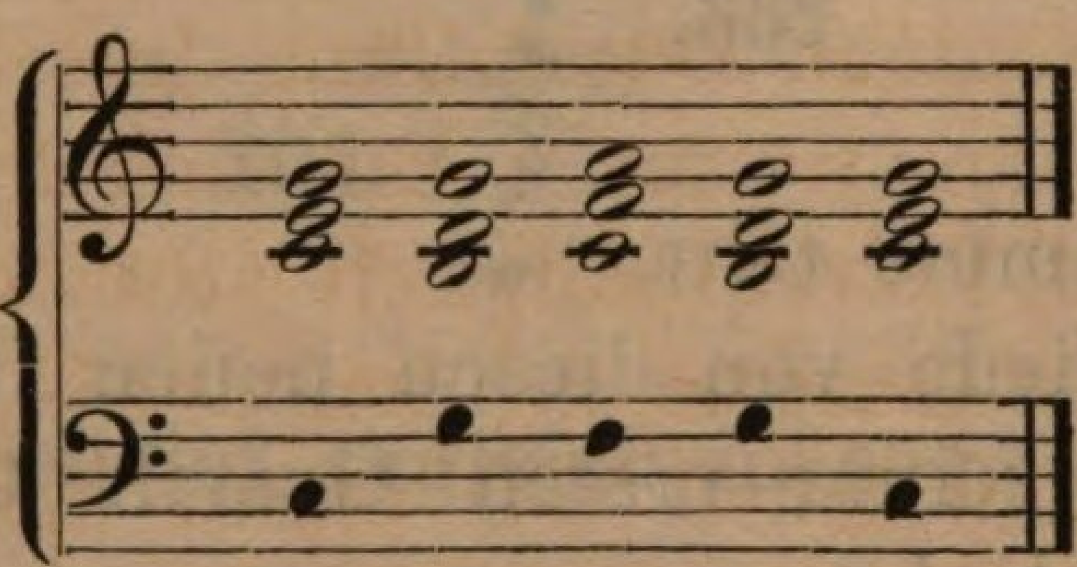
So erscheinen uns zunächst jene melodischen Gipfelpunkte der Tonleiter

291. 

auch als Gipfelpunkte der harmonischen Gestaltung:

292. 

oder in der entsprechenden Ordnung, in der wir sie später erkannten:

293. 

Wir haben den Dreiklang bisher meist dreistimmig dargestellt; nur dort in seiner Darstellung in der Octavlage construierten wir ihn vierstimmig, ohne ihn dadurch zu einem Vierklange zu machen. Wir verdoppelten eben nur seinen Grundton in der Octave, wodurch wir bekanntlich kein neues, den Accord veränderndes Intervall erhalten. Auch in den letzten beiden Beispielen haben wir den Grundton überall verdoppelt, also Dreiklänge vierstimmig construiert, weil es anders nicht möglich ist, Dreiklänge in Grundaccorden und enger Lage darzustellen, welche uns hier als einzig zweck-

mässig erschien, ohne die Stimmen in jenen verbotenen Quinten fortschreiten zu lassen. Auch hier, wenn wir die Accorde in selbständigen Stimmen darstellen, dürfen wir sie nicht nur an einander reihen, sondern wir müssen wie früher, den Gang der Stimmen und ihr Verhältniss zu einander beobachten und jene fehlerhaften Fortschreitungen, die ihre Selbstständigkeit aufheben, vermeiden.

Wollten wir jene harmonische Grundlage dreistimmig in Grundaccorden und enger Harmonie darstellen, so sind Quintenfortschreitungen unvermeidlich. Der Gang der dritten Stimme ist gegeben

294.



mit welcher dann die nächste Stimme, die zweite, in Terzen und die erste, die oberste, natürlich fortwährend in Quinten geht; zu vermeiden wäre nur eine dieser falschen Fortschreitungen in weiter Harmonie; sämmtlich zu vermeiden sind sie, wenn wir anstatt der Grundaccorde die Umkehrungen wählen, wie die vorhergehenden Beispiele, ohne den in Viertelnoten angegebenen Grundbass, ergeben.

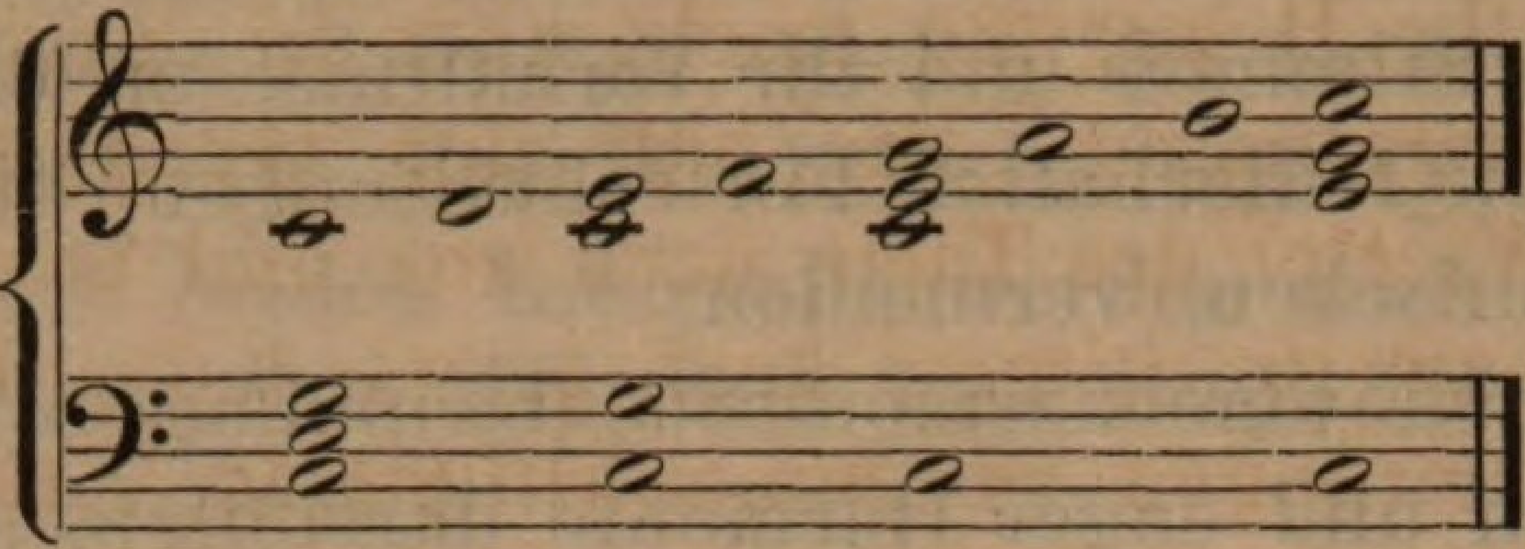
Die Verbindung der Grundharmonien unter einander, und die sich daraus entwickelnden Gesetze, werden sich viel leichter aus der vierstimmigen Darstellung derselben ergeben, weshalb wir uns bei der weiteren Entwickelung der Harmonik vorwiegend auf die Vierstimmigkeit stützen wollen. Hieraus aber werden sich die Gesetze für den drei-, vier und mehrstimmigen Satz, welchen wir daran anschliessend behandeln, leicht entwickeln lassen*).

Zunächst wollen wir mit unserm gewonnenen harmonischen Material die Tonleiter harmonisieren.

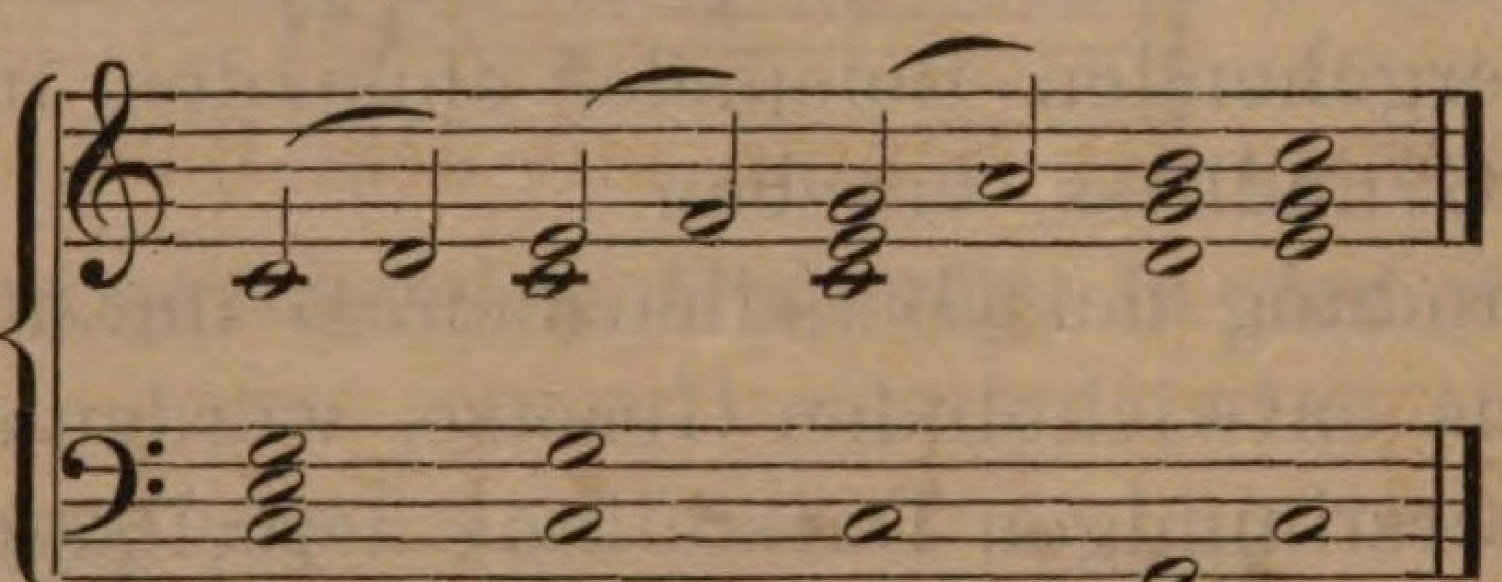
Hierzu bieten sich uns jetzt schon mehrere Wege.

*) Wir denken uns hier noch nicht eigentlich Singstimmen, sondern überhaupt vier in dem Verhältniss zu einander stehende Stimmen, wie Sopran (die höchste), Alt (die nächsthöchste), Tenor (die tiefere) und Bass (die tiefste), ohne auf die Eigenthümlichkeit gewisser bestimmter Organe schon mehr als oberflächlich Rücksicht zu nehmen. Wir halten die Stimmen möglichst zusammen und lassen sie in den bequemsten Intervallen fortschreiten.

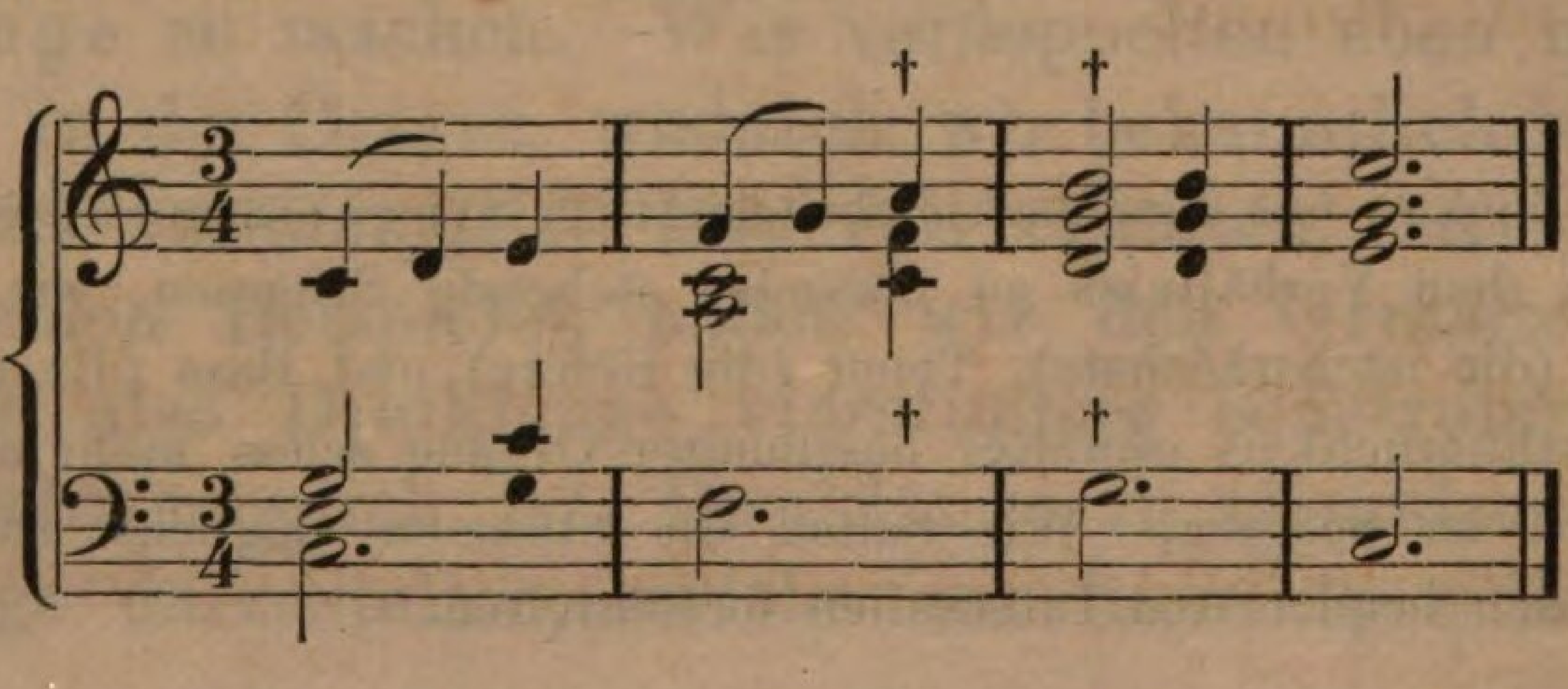
Der erste, dritte, fünfte und achte Ton der Tonleiter gehören dem tonischen Dreiklange an; dieser erscheint also viermal: in der Octav-, Terz-, Quint- und Octavlage:

295.


es fehlen uns nur die entsprechenden Accorde für die zweite, vierte, sechste und siebente Stufe. Die zweite Stufe, wie die vierte, könnten wir harmoniefrei lassen, indem wir sie als durchgehende Dissonanzen betrachten (vergl. S. 43), dem siebenten Ton aber gehört schon als Leitton der Dominantdreiklang zu, und dann kann wiederum die sechste Stufe als Dissonanz betrachtet werden. Diese harmonische Begleitung der Tonleiter würde also nur durch die Tonika und die Dominant bewirkt:

296.


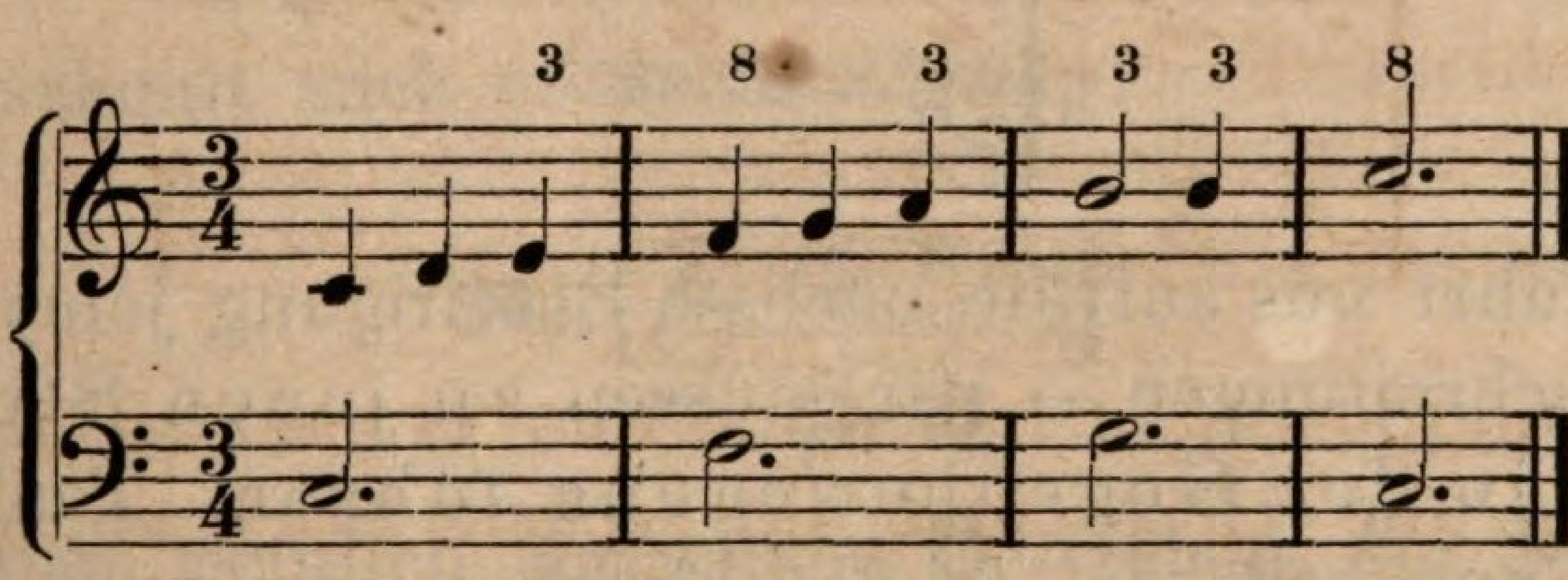
Die Unterdominant haben wir hierbei ganz ausgeschlossen. Ihr gehören die vierte und die sechste Stufe an, und wenn wir demnach die erste und dritte Stufe der Tonika, die vierte und sechste der Unterdominant zuweisen, und die zweite und fünfte als Durchgang behandeln, so erhalten wir wieder eine neue Harmonisierung der Tonleiter, die uns zugleich zu einer andern rhythmischen Darstellung nöthigt:

297.


In dieser Bearbeitung begegnen wir zunächst jener verpönten Folge von zwei grossen Terzen in der Oberstimme und der zweiten Stimme. Während die obere Stimme von *a* nach *h* fortschreitet, bewegt sich die zweite Stimme von *f* nach *g*; dieselbe Bewegung macht aber in derselben Richtung auch die Unterstimme. Sie hält den Grundton *f* auch auf dem dritten Viertel des Tacts noch aus und bewegt sich dann ganz wie die zweite Stimme nach *g*; wir haben hier also schon zwei Fortschreitungen zusammenklingender Stimmen, welche wir nicht gut heissen. Jene Folge von grossen Terzen ist übrigens nur im zweistimmigen Satze ganz zu vermeiden; im mehrstimmigen verlangt sie dagegen nur Vorsicht, weil sie zwischen zwei unverbundenen Accorden stattfindet, wovon wir bald das Nähere uns klar machen.

Jene Erfahrung, dass sich in unsere, nach bisher vollständig gültigen Prinzipien entworfene vierstimmige Behandlung der Tonleiter falsche Fortschreitungen eingeschlichen haben, veranlasst uns bei allen weitern harmonischen Verbindungen die Fortschreitungen der Stimmen unter sich genau zu prüfen.

Zunächst wäre der Sopran mit dem Bass zu vergleichen:

298.


Wir haben natürlich nur nöthig, das Intervallenverhältniss der gleichzeitigen Bewegung beider Stimmen in Ziffern festzusetzen, und finden weder Fortschreitungen in Quinten noch Octaven. Die weitere Vergleichung der zweiten Stimme mit der Unterstimme

299.


zeigt uns jene bereits erwähnte Fortschreitung in Octaven.

Die weitere Vergleichung des Tenors mit dem Bass zeigt uns endlich auch noch Quintenfortschreitungen zwischen jener bereits als mangelhaft erkannten Accordverbindung.

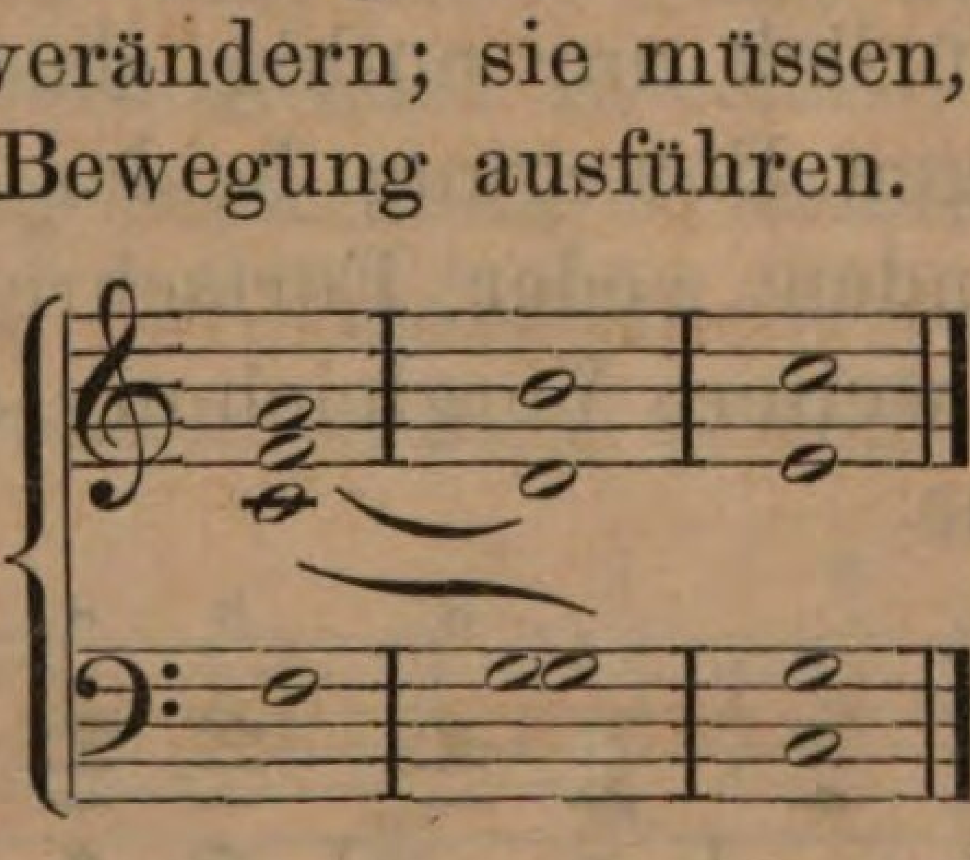
300. 

Die weitere Untersuchung des Verhältnisses der übrigen Stimmen zu einander, der Oberstimme zur zweiten und dritten, und der zweiten Stimme zur dritten und vierten mag der Schüler weiter verfolgen; er versäume sie nie bei allen übrigen harmonischen Uebungen.

Wir sehen also, die Verbindung des Unterdominant-Dreiklangs mit dem Dominant-Dreiklang in grader Bewegung erzeugt Schwierigkeiten in der Stimmführung, welche bei der früher versuchten Verbindung beider in der Gegenbewegung nicht vorhanden sind.

301. 

Dies führt uns auf die nächste Beseitigung jener falschen Stimmfortschreitungen — wir müssen an jenen Stellen die Stimmen in der Gegenbewegung führen. Tonleiter und Bass sind uns gegeben, folglich können wir nur die zweite und dritte Stimme verändern; sie müssen, da der Bass steigt, beide eine fallende Bewegung ausführen.

302. 

Wir führen die zweite Stimme von *f* nicht nach *g*, sondern nach *d* und die dritte nach *g*, erhalten den Dominantaccord in weiter Lage, und diese zieht dann auch die weite

Lage für den Schlussaccord nothwendig nach sich. Wir sehen bei allen diesen Uebungen wie früher auf eine fliessende Stimmführung, und der zweiten Stimme ist *e*, der dritten aber *g* das nächst zu erreichende Intervall.

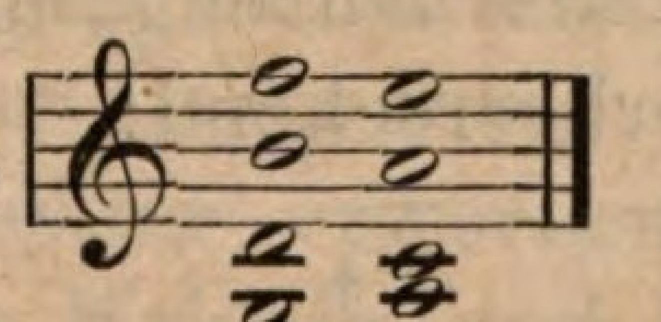
Die Folge von zwei ungleichen Quinten, einer grossen und einer kleinen, ist nicht eigentlich falsch, wenngleich auch sie immerhin nicht gerade anzuempfehlen ist. Namentlich dürfte gegen eine Fortschreitung zweier Stimmen, die zuerst eine grosse und dann eine kleine Quint bilden, nichts einzuwenden sein, wenngleich auch sie meist vermieden werden kann. Fortschreitungen wie

303. 

sind nicht gerade schön, aber auch nicht offenbar verwerflich. Der umgekehrte Fall wird meist nur deshalb verwerflich, weil er in der Regel den natürlichen Gang der Stimmen beeinträchtigt:

304. 

sonst erscheint auch er noch zulässig:

305. 

In dem peinlich sorgsamen Bestreben, die Schönheit des Klanges nicht zu trüben, verbot die alte Lehre auch die gerade Bewegung von einem Intervall nach der Quint als

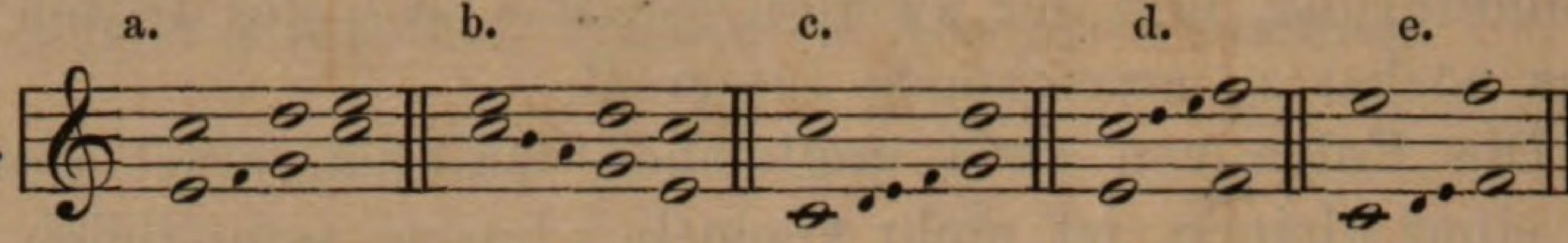
verdeckte Quinten

und die ähnliche Bewegung nach der Octave als

verdeckte Octaven.

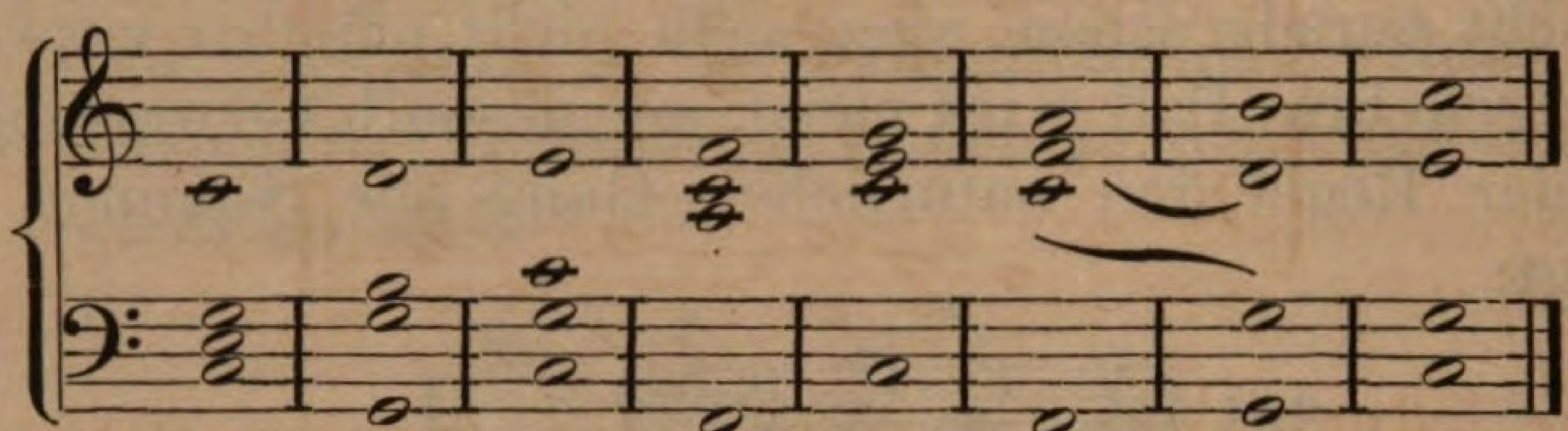
Unschön werden sie nur dann, wenn die Stimmen nicht natürlich geführt sind. Folgende Fortschreitungen, auf denen, wie wir sahen, die früheste Zweistimmigkeit fusst, zeigen ver-

deckte Quinten (*a*, *b* und *c*) und Octaven (*d* und *e*) und sind durchaus zulässig:

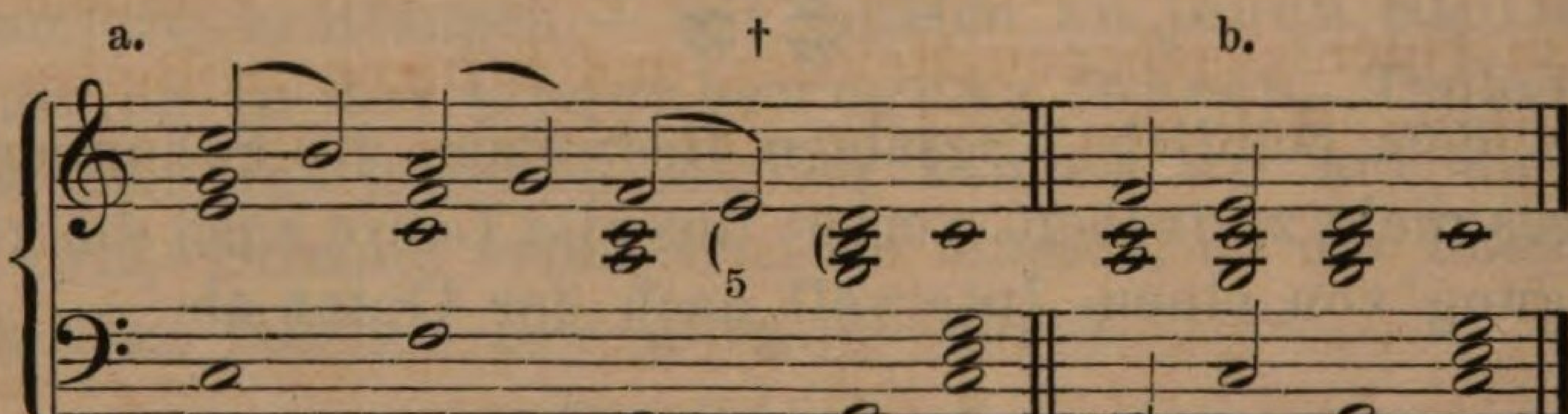
306. 

Die kleinen Noten zeigen an, wie in dem Raum, welchen die betreffenden Stimmen durchmessen, die verbotenen offenbaren Fortschreitungen enthalten sind. Wir wollen zur möglichsten Vermeidung auch dieser Unsauberkeiten des Styls die Stimmen vorwiegend in der Gegenbewegung führen.

Endlich können wir auch noch jeden Ton der Tonleiter mit einem besondern Accord begleiten. Wir betrachten keinen Ton mehr als Durchgang, sondern als Bestandtheil eines Dreiklangs, denn auch *d* gehört dem Dominantaccord an:

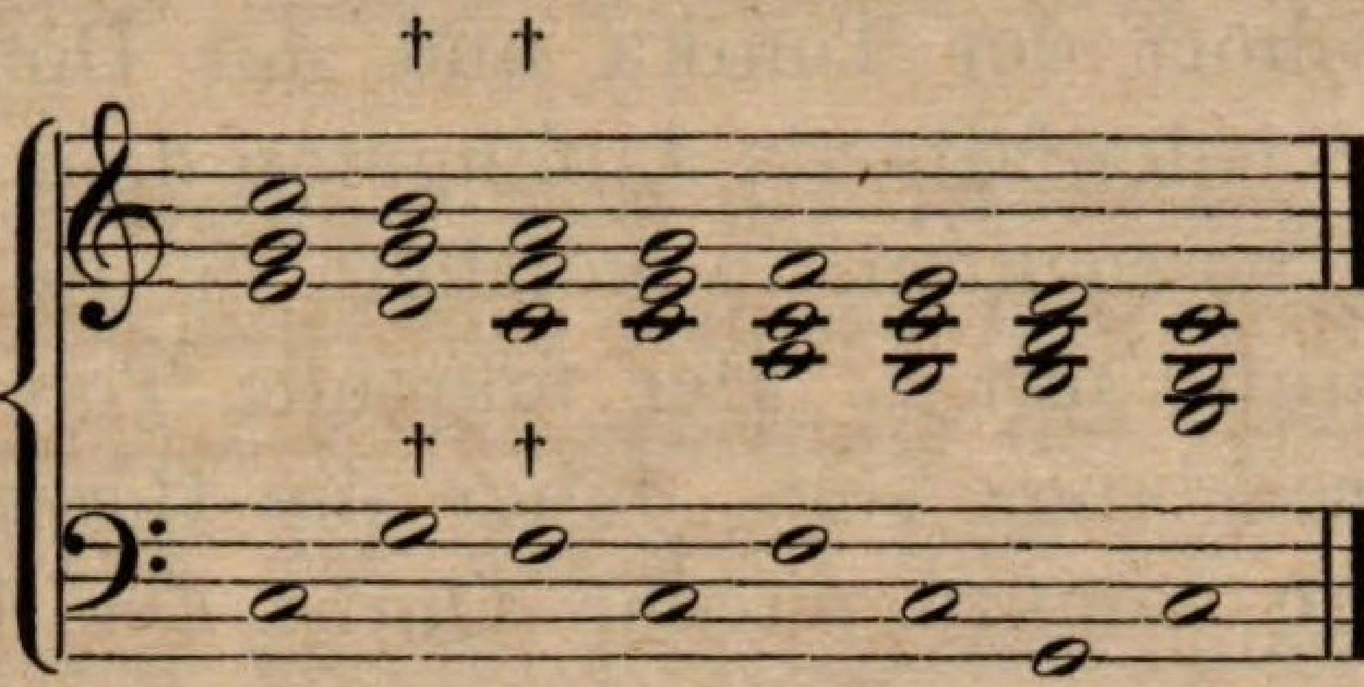
307. 

Auch die abwärtsgehende Tonleiter lässt sich nach denselben Gesichtspunkten mehrfach behandeln. Betrachten wir wieder einzelne Töne als Durchgänge, so wird der Unterdominant-Dreiklang vorherrschend:

308. 

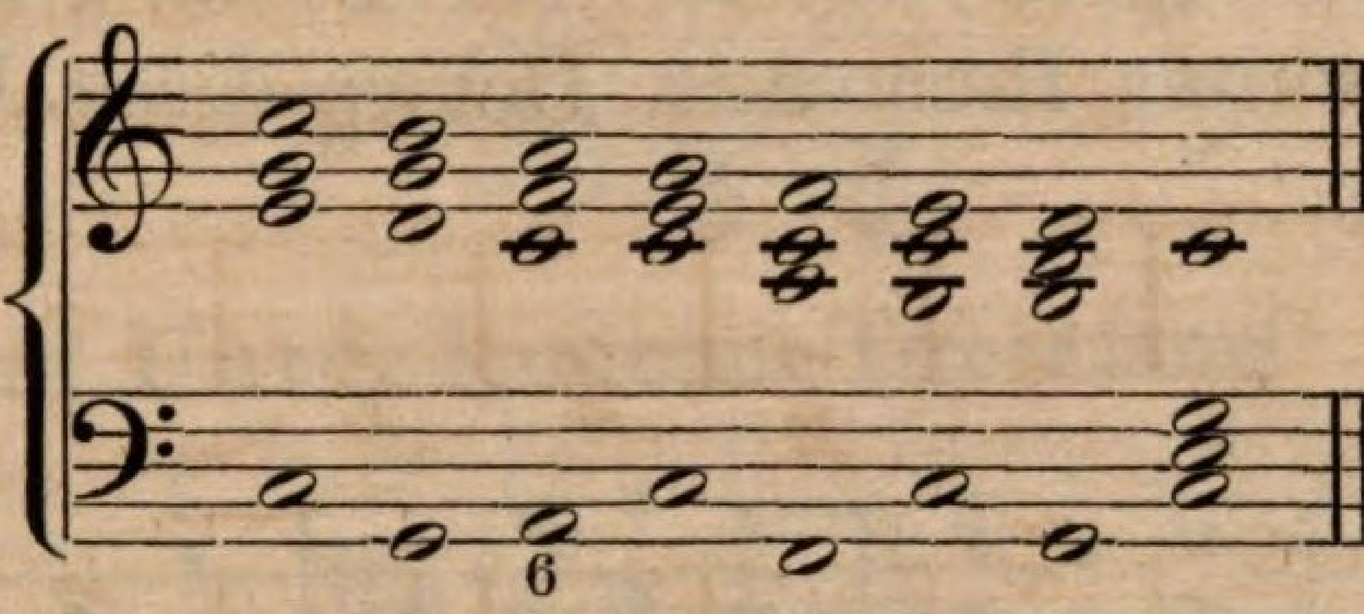
Die Bearbeitung (*a*) zeigt wieder Quintenfortschreitungen zwischen der ersten und dritten Stimme, die wir nur dadurch vermeiden können, dass wir *e* mit dem tonischen Dreiklange begleiten (*b*). Wollen wir jeden Ton mit dem, ihm eigenen Dreiklang begleiten, so erhalten wir wieder zwischen den beiden bereits bekannten Intervallen der Tonleiter Quinten und Octaven:

309.



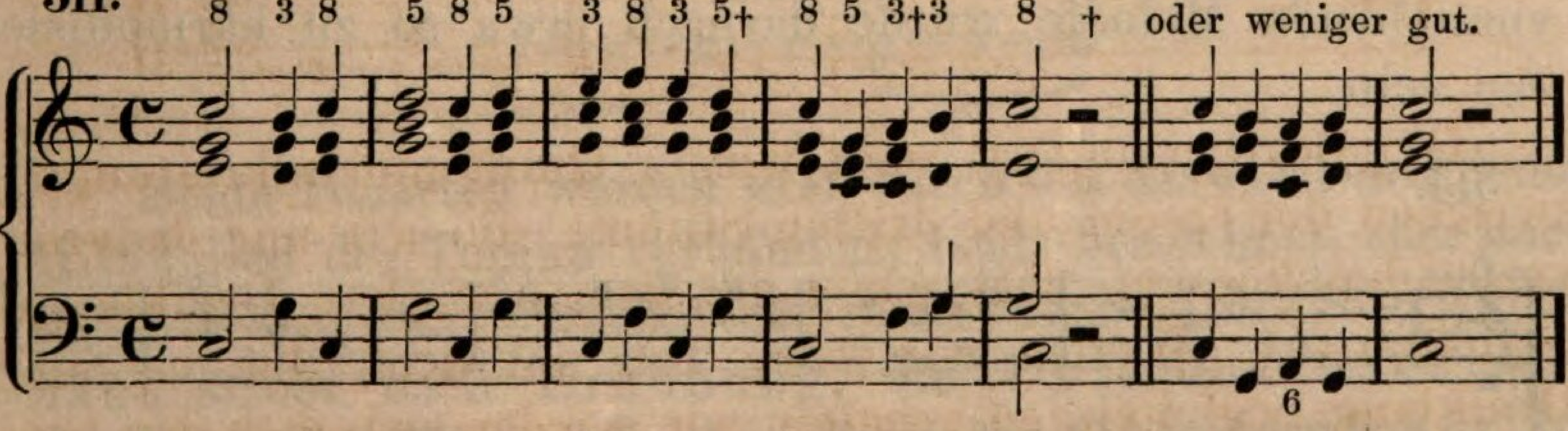
die wir für jetzt nur dadurch vermeiden können, dass wir den Unterdominantdreiklang nicht als Grundaccord, sondern in seiner ersten Umkehrung als Sextaccord anwenden. Wir vermeiden die falschen Fortschreitungen bequem durch Gegenbewegung; diese aber kann hier nur der Bass ausführen:

310.



Wir halten nicht für nothwendig, dass der Schüler viel derartige Uebungen im Begleiten der Melodien in Grundaccorden vornehme. Einige wenige werden hinreichen, ihm die nöthige Einsicht vollständig zu verschaffen, und die nothwendige Gewandtheit in ihrer Behandlung wird durch die spätern Uebungen jedenfalls leichter erworben. Wir versuchen es noch an einer gegebenen Melodie, und bringen in Beilage III. noch einige Melodien, welche der Schüler allein behandeln möge:

311.



Wir rathen dem Schüler, ehe er den Bass niederschreibt, über der Melodie, wie es oben geschehen, das Intervallenverhältniss der Melodie in Zahlen anzugeben. Wir wissen, der

Anfangston *c* gehört der Tonika und der Dominant an; wir werden ihn aber jedenfalls als Anfangston dem tonischen Dreiklang zugehörig betrachten, in welchem er die Octave ist, daher die Bezeichnung mit 8. Der folgende Ton kann nur Terz des Dominantdreiklangs sein, daher die Bezeichnung mit 3; der folgende Ton könnte wieder Quint des Unterdominantdreiklangs sein; allein die Verbindung des Dominant- und Unterdominantdreiklangs ist nicht Nächstes, und so betrachten wir ihn als Octav des tonischen Dreiklangs und bezeichnen ihn mit 8 u. s. w. Dies Verfahren hat den Vortheil, dass uns die Intervallenverhältnisse geläufiger werden, und dass wir gleich dort, wo wir zwei Dreien über fortschreitenden Intervallen sehen, auf Quinten und Octaven gefasst sein müssen. Auch in weiter Harmonie mögen diese Uebungen stets verfolgt werden:

312.



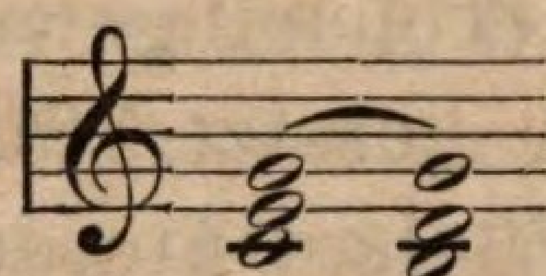
Wir gehen natürlich von der weiten Harmonie ab, wo uns die engere bequemer scheint, wie im vorletzten Tact, und umgekehrt. Fliessender gestalten sich diese Harmonisierungen der Tonleiter wie der Melodien, wenn wir auch die Umkehrungen mit den Grundaccorden abwechselnd einführen. Die vorstehende Melodie würde darnach etwa so zu harmonisieren sein:

313.

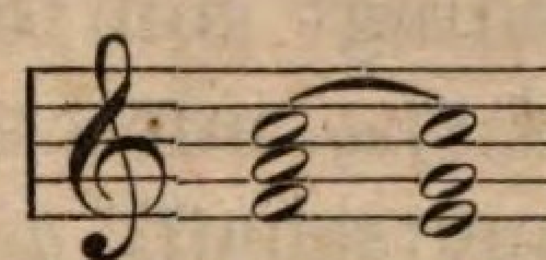


Die fehlenden beiden Stimmen mag der Schüler ausfüllen.

Jene Wahrnehmung, dass der Dreiklang der Unterdominant sich nicht bequem mit dem der Oberdominant verbinden lässt, führt uns auf die Untersuchung der verschiedenen Grade der Verwandtschaft der Tonarten und der Dreiklänge unter sich. Wir müssen hierbei wol unterscheiden zwischen einer leichten Verknüpfung der Accorde unter sich und ihrer innern Verwandtschaft. Jene wird durch die, den zu verbindenden Accorden gemeinsamen Töne herbeigeführt, diese durch innere Anknüpfungsmomente. Der tonische Dreiklang der *C-dur*-Tonleiter ist mit dem Dominant-Dreiklang nur in einem Ton — *g* — verbunden,

314. 

ebenso mit dem Unterdominant-Dreiklang

315. 

und dennoch ist die Verwandtschaft beider nicht weniger innig, als die unter solchen, welche zwei verbindende Töne haben. Der Dominant- und Unterdominant-Dreiklang haben nun allerdings keinen verbindenden Ton, allein wir werden später Accorde in naher Verwandtschaft finden, die gleichfalls keinen verbindenden Ton haben.

Der Grund der entfernteren Verwandtschaft beider Accorde beruht vielmehr darauf, dass beide die entfernten Pole der Tonart bilden

f—a—c—e—g—h—d.

Beide Tonarten werden erst durch das dazwischentretende Mittelglied der Tonika verbunden; beide bezeichnen aber auch zugleich zwei ganz verschiedene Richtungen. Die Oberdominant strebt nach Erhöhung, die Unterdominant nach Vertiefung. Wenn wir dem Zuge der Oberdominant folgen, so entfernen wir uns immer weiter nach oben von der ursprünglichen Tonika. Fassen wir den Dominant-Accord:

g, h, d als Tonika, so wird *c, e, g* Unterdominant, und wir brauchen einen neuen Accord der Oberdominant: *d, fis, a;* mit ihm haben wir die *C-dur*-Tonart verlassen und haben die *G-dur*-Tonart gewonnen; fassen wir wiederum ihren Dominant-Dreiklang als Tonika, so wird die vorhergehende Tonika Unterdominant der neuen Tonart, die durch die neue Dominant *a, cis, e* als die *D-dur*-Tonart charakterisiert wird. Wie dieser Prozess weiter verfolgt uns aufwärts sämmtliche Kreuztonarten gewinnen lässt, müssen wir als aus der „allgemeinen Musiklehre" bekannt, voraussetzen. Das umgekehrte Verfahren, wenn wir die Tonika als Dominant betrachten, führt uns dann abwärts. *C, e, g* als Dominant betrachtet, führt zur Tonika *f, a, c,* welche zu ihrer Unterdominant *b, d, f* hat, und wir haben die *F-dur*-Tonart gewonnen; ihre Tonika *f, a, c* wiederum als Dominant gesetzt, führt zur Tonika *b, d, f,* welche wiederum *es, g, b* als Unterdominant nach sich zieht, wodurch wieder die *B-dur*-Tonart festgestellt ist u. s. w. Der Grad der Entfernung bedingt nun den Grad der Verwandtschaft. *C* steht mit *g* und *f, g* mit *c* und *d, d* mit *g* und *a* im ersten Grade der Verwandtschaft, *g* dagegen mit *f, d* mit *c* erst im zweiten u. s. w.

Die drei verminderten Dreiklänge, die wir mit auffanden, haben an diesem ganzen Prozess keinen Antheil, weshalb wir sie jetzt nicht weiter berücksichtigen. Die Vieldeutigkeit des bisher gewonnenen Materials bietet zwar einen gewissen Reichthum, allein sie hindert einen bestimmten Ausdruck und vor allem die formelle Abschliessung. Wir erfuhren, dass jeder einzelne Dreiklang: Tonika, Unter- und Oberdominant sein kann; erst aus dem Zusammenhange erkannten wir als was er in den verschiedenen Fällen erscheint. Wir werden später sehen, wie die älteste Musikpraxis diese bestimmte Charakterisierung des harmonischen Materials zu erreichen wusste, und zwar ganz bedeutsam abweichend von der modernen, welche einen neuen Accord dafür einführte. Dieser Accord, welcher die Vieldeutigkeit des harmonischen Materials aufhebt, darf natürlich keine in sich ruhende Grösse, kein consonierender Accord, kein Dreiklang sein, er ist ein Vierklang, ein aus drei zusammenklingenden Terzen aufgebauter Accord.

Solcher Vierklänge zeigt unsere Terzenreihe sieben:

1. *c—e—g—h*
2. *e—g—h—d*
3. *g—h—d—f*
4. *h—d—f—a*
5. *d—f—a—c*
6. *f—a—c—e*
7. *a—c—e—g.*

Als vermittelnder, die Dreiklangsharmonie bestimmender Accord ist ihm die grosse Terz nöthig, daher erweisen sich die unter 2, 4, 5 und 7 aufgestellten als untauglich, und es blieben demnach nur die unter 1, 3 und 6 genannten übrig. Das schreiend Disharmonische der grossen Septimen: *c—h* und *e—f* machen auch die unter 1 und 6 verzeichneten Septimenaccorde unfähig, jene Vermittelung herbeizuführen, und so bleibt nur der Accord auf der Dominant *g, h, d, f* übrig, ein Accord, auf welchen uns schon seine Abstammung hinweist. Erst durch ihn wird die Tonart festgestellt, weil er immer einen bestimmten tonischen Dreiklang zu seiner Voraussetzung und zur Folge hat; nach diesem aber bestimmt sich, wie wir bereits erwähnten, der Dreiklang der Unterdominant, der dritte Angelpunkt der modernen Tonart. Wir bezeichnen ihn deshalb ausschliesslich mit dem Namen

Dominantaccord.

Als dissonierender Accord kann er nicht erster, noch weniger aber letzter sein. Er bedarf zu seiner Voraussetzung eines andern consonierenden Accords, und muss folgerichtig zu einem führen, in welchem er vollständige Befriedigung findet. Die Wahl der ihm vorausgehenden Accorde ist wenig beschränkt, während der ihm folgende in seinem eigensten Wesen begründet ist. Er führt zunächst folgerichtig zu seinem tonischen Dreiklange, und jedes Intervall hat seinen bestimmten Gang nach dem ihm nächsten und bequemsten Intervall des consonierenden, des tonischen Dreiklangs. Dass diese nothwendige Fortschreitung dissonierender Intervalle und Ac-

corde nach consonierenden Auflösung heisst, ist uns bereits bekannt:

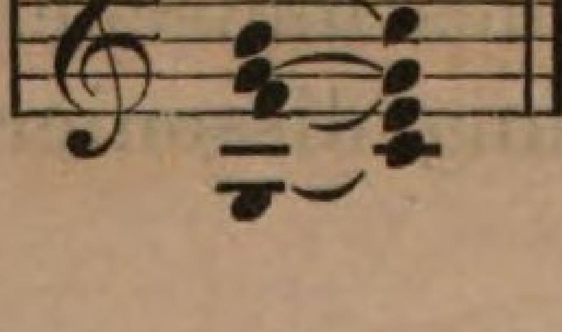
Der Grundton des Dominant-Accordes geht in der Regel nach der Tonika,
die Septime eine Stufe abwärts,
die Terz eine Stufe aufwärts
und die Quint eine Stufe auf- oder abwärts.

316.


Die erste Auflösung führt uns zu einem eigentlich nur dreistimmigen Accord; die beiden obersten Stimmen gehen beide nach *c*; nun können wir zwar die Quint des Dominantaccordes *d* auch eine Stufe aufwärts gehen lassen, kommen dann aber zu einem Intervall, nach welchem, wenn auch in der Octave, uns bereits ein anderes Intervall geführt, und erhalten die Terz doppelt, was nicht gut ist, und die Quint, dasjenige Intervall, welches wir eher zweimal haben können, fehlt ganz. Jene erste Bildung unter *a* ist nicht zu verwerfen, und jedenfalls der unter *b* vorzuziehen; allein in den meisten Fällen wird doch der vollständige tonische Dreiklang erwünscht sein. Um ihn auf normalem Wege zu gewinnen, nehmen wir in den Dominantaccord noch die Octave auf:

317.


Dadurch sind beide Accorde fünfstimmig geworden. Im vierstimmigen Satze muss der Dominantaccord daher wieder ein Intervall verlieren. Dies ist zunächst die Quint, als das am wenigsten charakteristische Intervall, welches auch in der Auflösung zu einem Ton — die Octave — führt, welcher viel energischer von der Terz des Dominantaccordes gefasst wird. Dominantaccord und Auflösung gestalten sich demnach so:

318.


Ausnahmsweise darf dem Dominantaccord auch die Terz fehlen:

319. 

In bestimmten Fällen kann es auch vorkommen, dass wir den Septimenaccord ohne Octave, wie wir ihn oben zuerst einführten, in einen vollständigen Dreiklang auflösen, indem wir die Terz ausnahmsweise nach der Quint des Dreiklangs führen, wenn die Octave, nach welcher sie eigentlich führt, wie oben durch die Quint erreicht wird:

320. 

Wie der Dreiklang, so erscheint auch der Dominantaccord in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Umkehrungen. Die verschiedenen Lagen haben wir schon sämmtlich oben vorgeführt. Durch die Umkehrungen entstehen natürlich nicht neue Accorde, aber sie erhalten zur Unterscheidung von dem Grundaccorde besondere Namen. Dass die Umkehrungen ganz in derselben Weise aufgelöst werden, wie der Grundaccord, versteht sich von selbst.

Die erste Umkehrung wird zu einem

Quintsextaccord.

321. 

Die beiden wichtigsten Intervalle: Grundton und Septime des Dominantaccordes (*g* und *f*) bilden mit dem neuen Grundton (*h*) Quint und Sextintervalle, und der Quintsextaccord führt zum tonischen Dreiklang als Grundaccord.

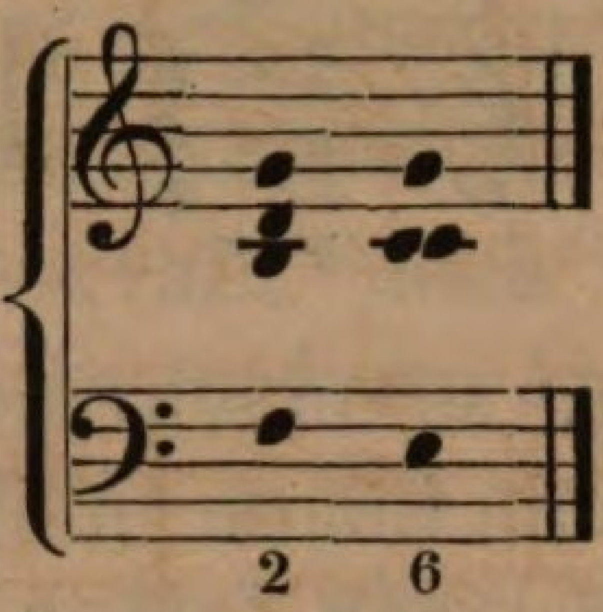
Die zweite Umkehrung, wenn die Quint in den Bass tritt, wird

Terzquartaccord;

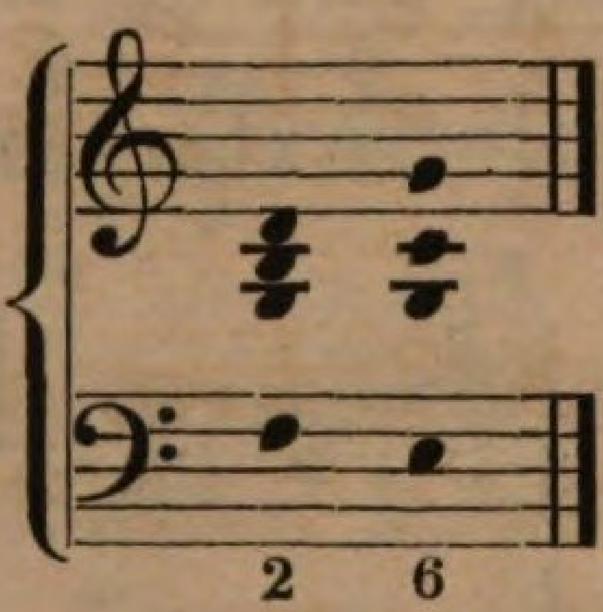
322. 

er führt wiederum zum tonischen Dreiklang als Grundaccord. Die dritte Umkehrung endlich, wenn die Septime in den Bass tritt, wird zum

Sekundaccord;

323. 

er führt zum tonischen Dreiklang als Sextaccord. Eine abweichende Auflösung erfährt dieser Sekundaccord namentlich, wenn die Quint in der Oberstimme liegt; die Quint ahmt dann den Quartenschritt des Basses nach, und wir erhalten einen vollständigen Sextaccord in der Auflösung,

324. 

häufig wird auch der verminderte Dreiklang

325. 

in seiner ersten Umkehrung als Umkehrung des Dominant-Accordes mit zwei Septimen betrachtet, von denen die untere auf-, die obere abwärts geht:

326.



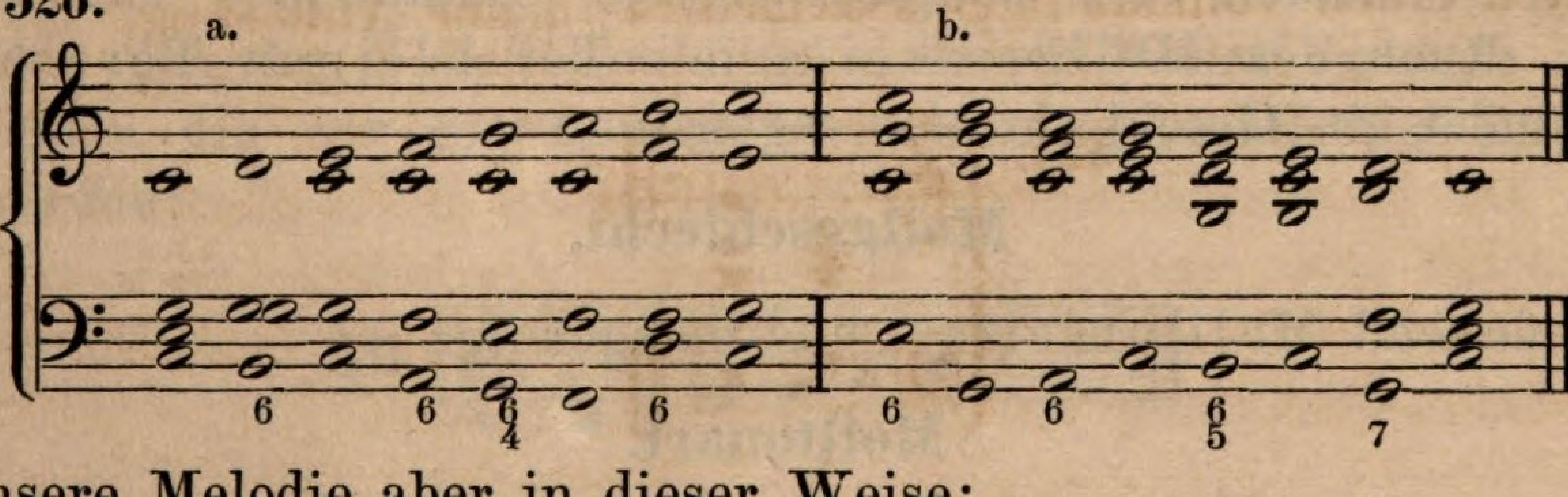
Mit diesem gewonnenen neuen harmonischen Material werden sich zunächst nicht nur unsere Tonleitern, sondern auch die gegebenen Melodien fliessender begleiten lassen. So eröffnen sich jetzt mehrere Wege, die Quinten und Octaven zwischen der sechsten und siebenten Stufe der harmonisierten aufsteigenden Tonleiter zu vermeiden:

327.



Die Tonleiter lässt sich in folgender Weise fliessender harmonisieren wenn wir namentlich die Umkehrungen mit zu Hülfe nehmen:

328.



unsere Melodie aber in dieser Weise:

329.



Ueber den Gebrauch der Umkehrungen erwähnen wir nur noch, dass wir uns vor der möglichst hüten, bei welcher die Quint in den Bass tritt, also vor dem Quartsextaccord und dem Terzquartaccord; beide sind zu charakterlos. Dennoch haben wir den Quartsextaccord zweimal in Anwendung gebracht, doch nur, weil uns der Gang des Basses darauf führte; auf die möglichst freie und fliessende Stimmführung ist immer unser Hauptaugenmerk gerichtet. Statt des Terzquartaccord setzen wir immer lieber den vom verminderten Dreiklang her bekannten Sextaccord (wie oben in No. 328*a*, vorletzter Accord. Wir wiederholen, dass wir es nicht für besonders zweckmässig und fördernd halten, den Schüler bei derartigen Uebungen lange festzuhalten. Auf dieser Stufe ist zunächst Erkenntniss nöthig; die Fertigkeit in der Benutzung und Behandlung des Materials wird fortwährend durch die nachfolgenden Uebungen befördert. Es dürfte deshalb genügen, die in der Beilage III. gegebenen Melodien in dieser Weise zu behandeln, wenn vorher der Dominantaccord durch alle Tonarten mit den Umkehrungen und Auflösungen geübt ist.

Wir haben bis jetzt alle unsere Operationen mit dem harmonischen Material ausschliesslich auf den Dreiklang mit grosser Terz, auf den Durdreiklang gestützt, weil wir in ihm das Moment der zeugenden Kraft erkannten.

Auch der Molldreiklang mit der kleinen Terz begründet ein Geschlecht, das sogenannte

Mollgeschlecht,

umfassend Molltonleiter, und demgemäss

Molltonart.

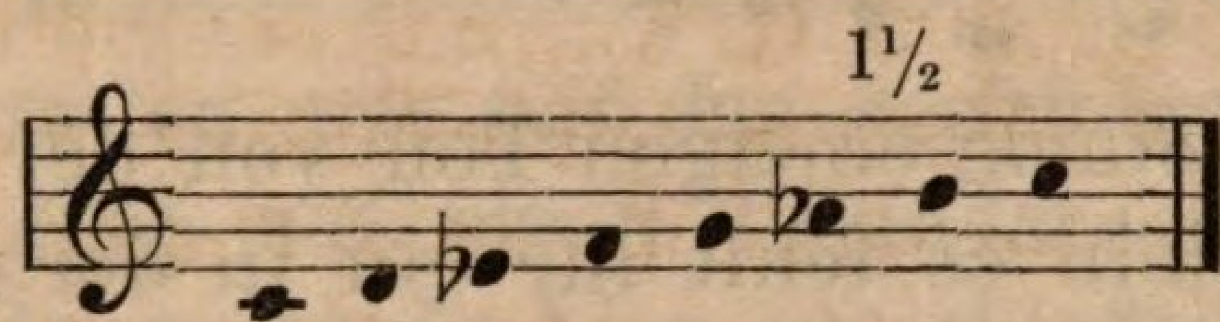
Der Molldreiklang kann nicht erzeugen, weil ihm das eigentliche Moment der zeugenden Kraft fehlt; er ist nur ein Erzeugtes, und zwar folgerichtig ein Erzeugtes der Durdominant. Diese ist also beiden gemeinsam, sowol der Moll- wie der Durtonleiter und Tonart.

Der tonische Dreiklang der *C-moll*-Tonart hat demnach denselben Dominant-Dreiklang und Dominant-Accord zur Voraussetzung, wie die *C-dur*-Tonart: *g, h, d* und *g, h, d, f.*

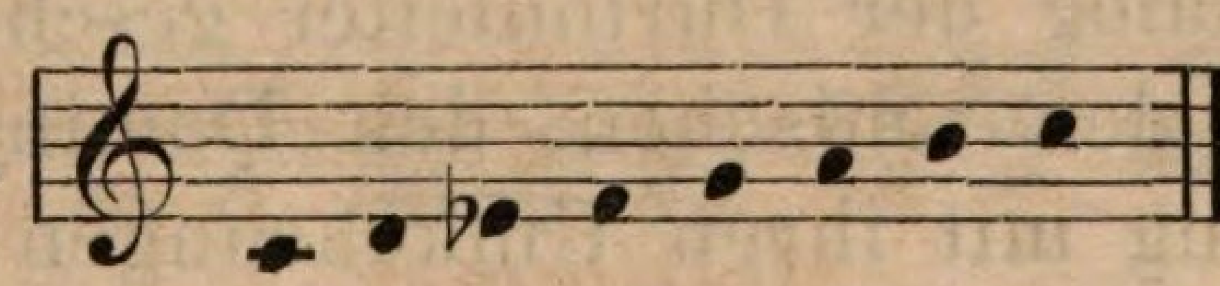
Die Unterdominant aber ebenso zu erzeugen, wie die Durtonart vermag die **Molltonika** natürlich auch nicht, und so bildet sie diese der **Durtonart** nach, indem sie entsprechend dem neuen Geschlecht die Terz der neuen Unterdominant in eine Mollterz verwandelt, so dass sich die harmonische Grundlage der *C-moll*-Tonart folgendermaassen gestaltet:

f — as — c — es — g — h — d
g — h — d — f.

Demgemäss gestaltet sich auch die Molltonleiter von der Durtonleiter abweichend, treu aus jenen Accorden zusammengesetzt:

330. 

Durch diese aus dem harmonischen Gestaltungsprozess abstrahierte Tonleiter ist aber in einer Fortschreitung zum **wenigsten** der **diatonische** Charakter durch den übermässigen Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe aufgehoben; um ihn wieder herzustellen weichen wir von der harmonischen Construction in dem betreffenden Intervall ab und setzen dafür das Diatonische der Durtonleiter, so dass sich die *C-moll*-Tonleiter in dieser Weise darstellt wie früher, die wir später auch harmonisch gerechtfertigt finden werden:

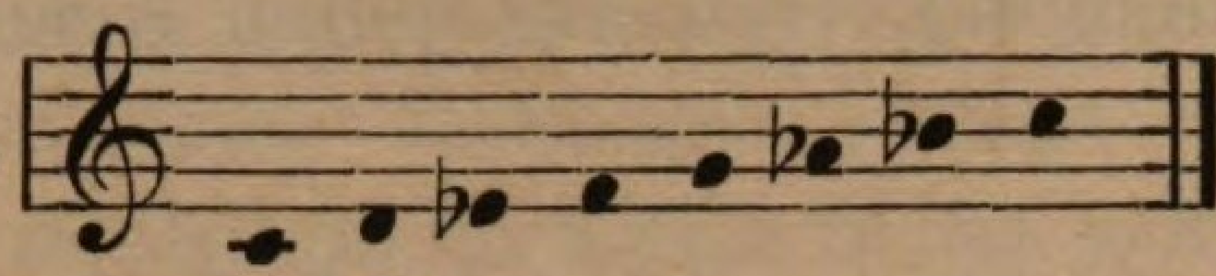
331. 

Die **Dominant** ist, wie wir sahen, der **Molltonart** ursprünglich fremd; sie ist von der Durtonart geliehen, deshalb findet jene auch eine Erhebung bei ihr nicht, und doch bedarf sie deren so sehr. Sie findet sie nur in einer Durtonart, und zwar immer in der Durtonart der Obermediante (Oberterz), hier: *Es-dur*. Die Molltonart verwendet demnach den fremden Dominantaccord und Dominantdreiklang nur zur Bildung des Schlusses. Der Dominantaccord erfährt dabei ganz

dieselbe Behandlung, nur dass er überall in der Auflösung da die kleine Terz ergreift, wo er früher die grosse ergriff:

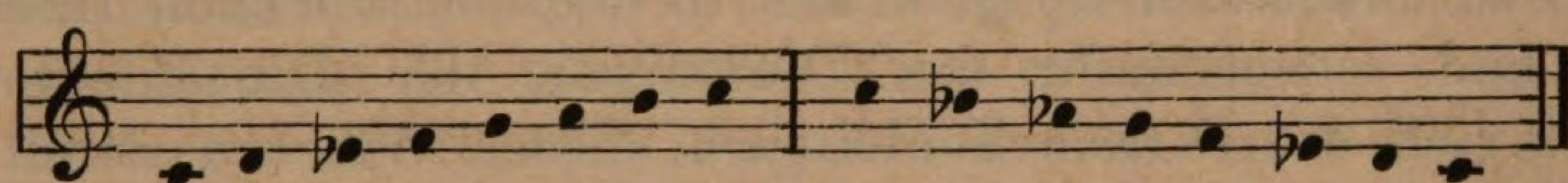
332. 

Ihre harmonische Erhebung findet die Molltonart nur in der Durtonart der Obermediante, und sie wird in der Regel an Stelle der Dominant der zweite Stütz- und Angelpunkt der Tonart. Dies in der Tonleiter angedeutet ergiebt wiederum eine neue Führung derselben:

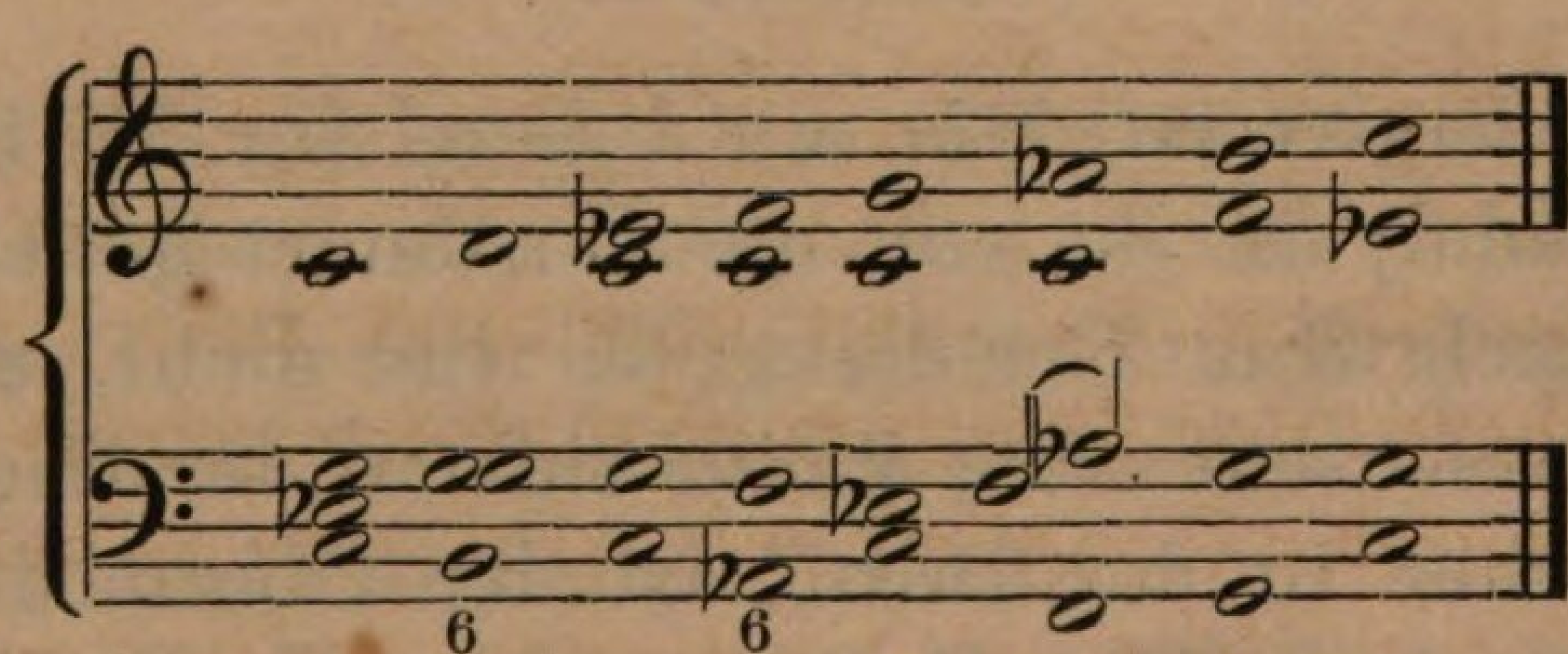
333. 

die sich nicht in einem einzigen Ton von der *Es-dur*-Tonleiter unterscheidet. Allein es fehlt ihr ein in der modernen Praxis wesentlicher Ton, der sogenannte Leitton, der Halbton am Schluss. Diese Tonleiter wird deshalb nur abwärtsgehend gebraucht; die Anwendung des Leittons wird in der Harmonisierung dann möglich.

Die allgemein übliche Construction der Molltonleiter ist demnach:

334. 

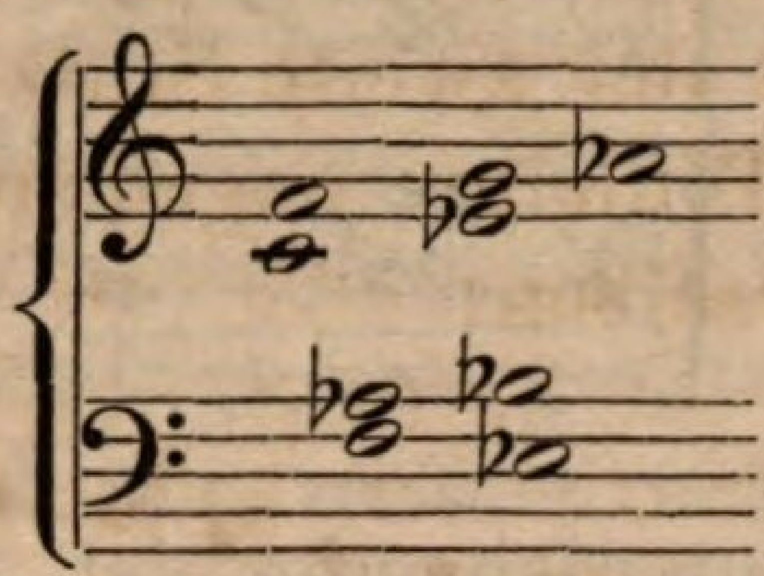
Die Harmonisierung der aufsteigenden Molltonleiter kann zunächst ganz analog der Durtonleiter geschehen. Wir verwenden wie dort den tonischen, den Dominant- und Unterdominant-Dreiklang mit ihren Umkehrungen:

335. 

Allein in ihrer Anlehnung an die Obermediante bringt uns die Molltonart zunächst diese selbst mit, und wir dürfen

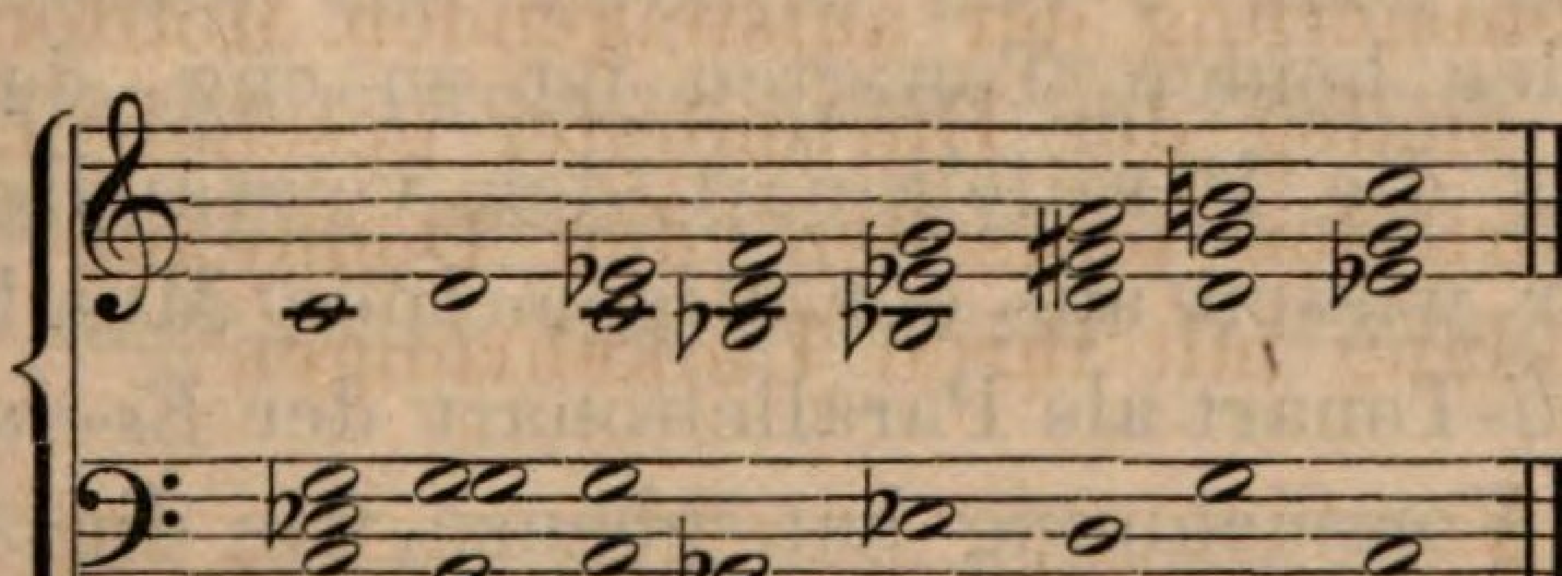
ihren tonischen Dreiklang als Bereicherung unserer harmonischen Mittel betrachten. Die beiden Töne *es* und *g* gehören dem *Es-dur*-Dreiklange an; wir wählen ihn indess vorläufig nur zur Begleitung der Quint *g*. Durch den vorhergehenden *F-moll*-Dreiklang als Sextaccord würde er indess nicht gut vorbereitet sein, wir müssten mindestens den *F-moll*-Dreiklang in seiner Grundgestalt einführen, damit der *Es-dur*-Dreiklang in der Gegenbewegung eintreten kann:

336.



allein dadurch würden wir auf das nachfolgende *as* gedrängt und zwar folgerichtig auf einen Grundaccord *As-dur*, denn der *F-moll*-Dreiklang würde hier entschieden falsch sein, da wir eigentlich auch schon widerstrebend von ihm nach dem *Es-dur*-Dreiklang fortgeschritten sind. Der *As-dur*-Dreiklang wäre aber bis jetzt kaum zu rechtfertigen. Zudem wollen wir zur Obermediante in einem energischen Schritt und nicht zur Untermediante. Dieser Schritt würde am entschiedensten durch den Dominantdreiklang von *Es* bewerkstelligt und diesen, *b, d, f,* können wir bequem hier anbringen. Zwar hat dieser Dominantdreiklang mit dem vorhergehenden keine Verbindung, aber in der Gegenbewegung ist uns ihre Verknüpfung gestattet:

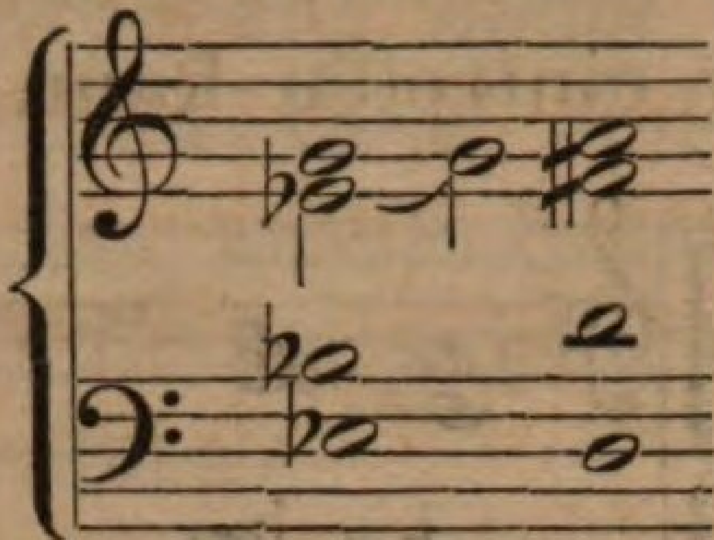
337.



Diese Behandlung hat uns genöthigt noch einen neuen Accord einzuführen: den Dominantdreiklang von *G-dur*. Durch diese Einführung der Obermediante sind wir so weit von der Dominant entfernt, dass es wiederum nöthig erschien, sie energisch vorzubereiten. Das aber ist durch ihre Dominant am sichersten zu bewerkstelligen. Freilich liegen der *Es-dur*-

und *D-dur*-Dreiklang einander so fern, dass sie wiederum nur in der Gegenbewegung zu verknüpfen sind. Sollen die einzelnen Stimmen gesungen werden, so wird es nöthig werden in der zweiten Stimme den übermässigen Sekundenschritt *g* dadurch zu vermeiden, dass die Stimme nur auf der ersten Hälfte *es*, auf der zweiten *g* singt:

338.



Durch diese Harmonisierung ist auch jene melodische Führung der Molltonleiter mit grosser Sext gerechtfertigt, und es ist anzunehmen, dass die von uns geltend gemachten Gesichtspunkte bei ihrer speciellen Bildung maassgebend waren.

Ehe wir die abwärtsgehende Tonleiter harmonisieren, müssen wir vorher die neuen Grade der Verwandtschaft, die wir hier bemerken, weiter verfolgen.

Der Durdreiklang nimmt in seiner verschiedenen Stellung als tonischer Dreiklang, als Dominant- und Unterdominant-Dreiklang auch verschiedenes Klanggepräge an. Der Molldreiklang entbehrt dieser Färbung. Die Molltonart gewinnt eine Erhebung erst, wenn sie sich nach Dur, und zwar, wie wir sahen, nach ihrer Obermediant wendet. Die Verwandtschaft der beiden Tonarten ist so eng, dass die Molltonart nur als die Paralleltonart der verwandten Durtonart erscheint; wir wissen aus der allgemeinen Musiklehre schon, dass die *C-moll*-Tonart als Paralleltonart der *Es-dur*-Tonart mit dieser gleiche Vorzeichnung hat, ebenso wie die *A-moll*-Tonart als Paralleltonart der *C-dur*-Tonart, *E-moll* mit *G-dur* u. s. w. Dieser innere Zusammenhang der Tonarten führt uns natürlich wieder neues harmonisches Material zu einer reichern Behandlung einer Tonart zu.

Die drei, einer Tonart als die nächstverwandten Accorde zugehörigen Dreiklänge führen ihre, in demselben Grade verwandten Paralleldreiklänge herbei, *C-dur* den *A-moll*-Dreiklang,

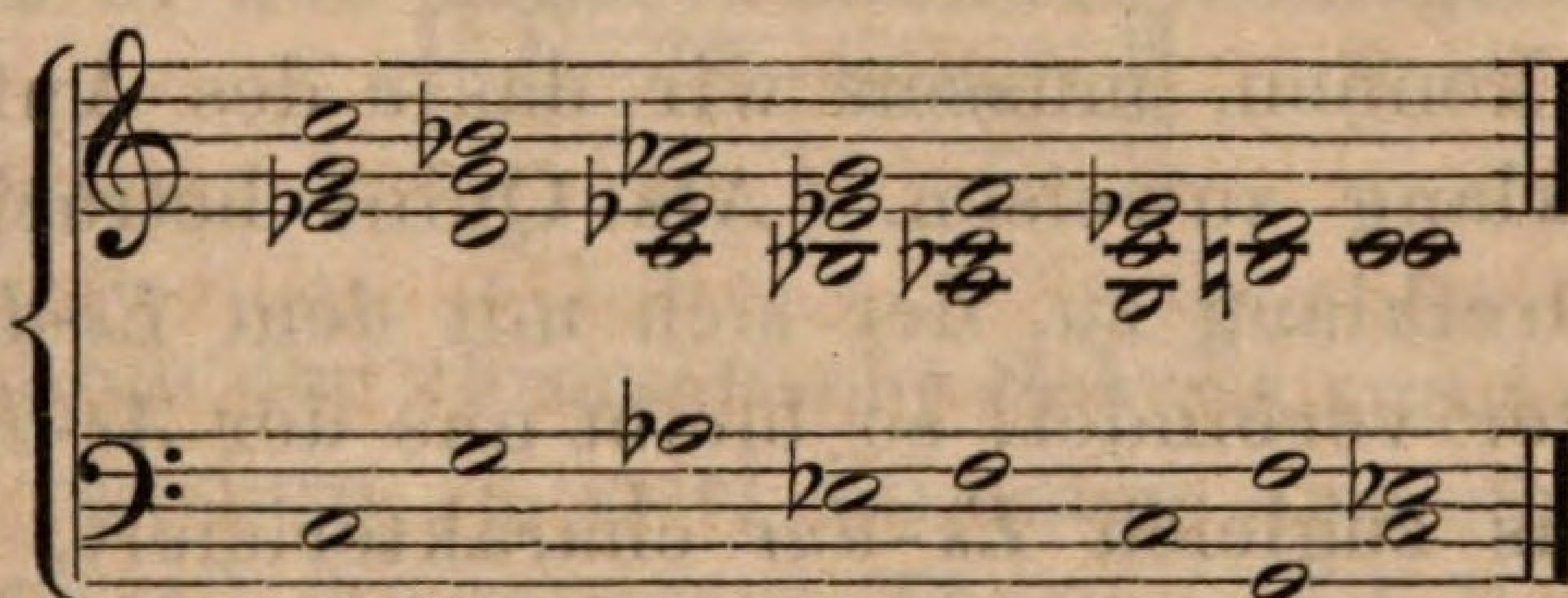
G-dur den *E-moll*-Dreiklang, *F-dur* den *D-moll*-Dreiklang. Wir haben demnach zur Verwendung für die *C-dur*-Tonart, die

Durdreiklänge: *c—e—g*; *g—h—d*; *f—a—c* und die
Molldreiklänge: *a—c—e*; *e—g—h*; *d—f—a*; für die
verwandte *A-moll*-Tonart die
Molldreiklänge: *a—c—e*; *e—g—h*; *d—f—a*; und
die Durdreiklänge: *c—e—g*; *e—gis—h*; *g—h—d*; *f—a—c*.

Durch diese Vermischung der beiden Tongeschlechter wird der Farbenreichthum jeder einzelnen Tonart bedeutend erweitert und vermehrt. Die üppig hervortreibende Jugendfrische des triebkräftigen Dur wird durch die Verschmelzung mit dem verwandten Moll gesänftigt und gesättigt zu in sich erstarkter Männlichkeit, und der weiche, nebelhaft verschwommene Mollcharakter gewinnt durch die Aufnahme des Dur feste Umrisse.

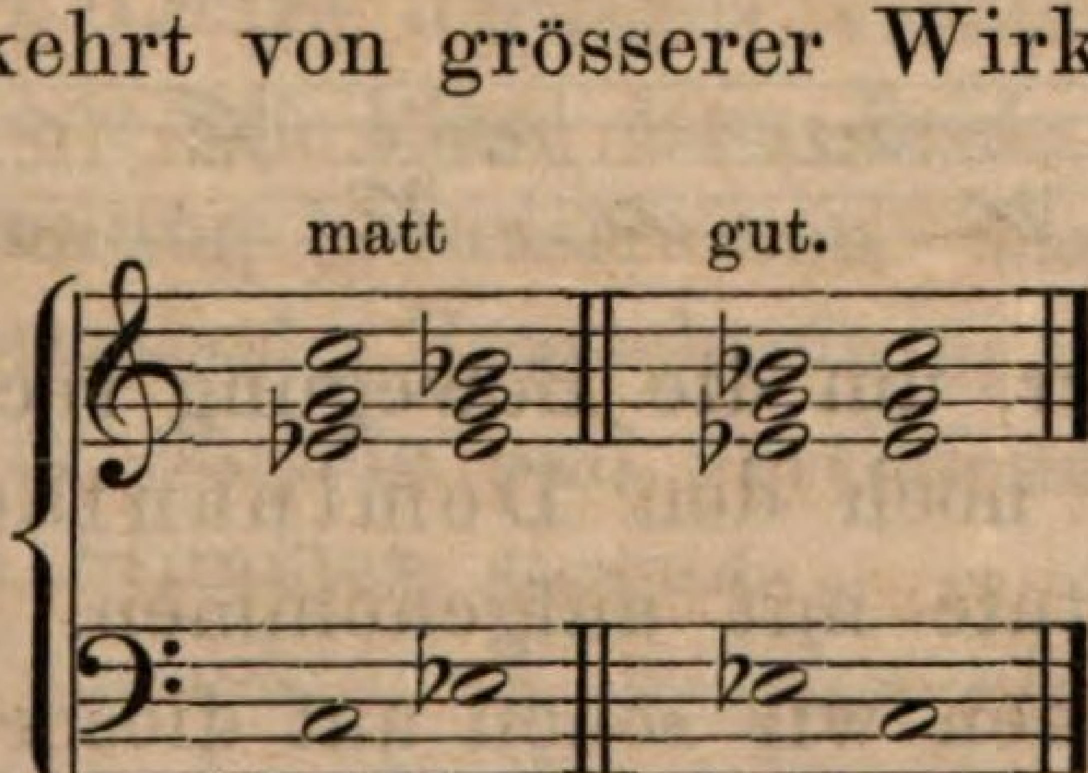
Jetzt wird es zunächst auch möglich die abwärtsgehende Molltonleiter zu harmonisieren. Es stehen uns ausser dem *C-moll-*, dem *G-dur*-Dreiklange, dem Dominantaccord und dem *F-moll*-Dreiklang der *Es-dur-* und *Asdur*-Dreiklang zur Seite.

339.



Wir könnten den zweiten Ton *b* auch als Quint dem *Es-dur*-Dreiklange zuweisen, allein der Schritt von dem Molldreiklang nach dem parallelen Durdreiklang ist immer matt, während er umgekehrt von grösserer Wirkung ist.

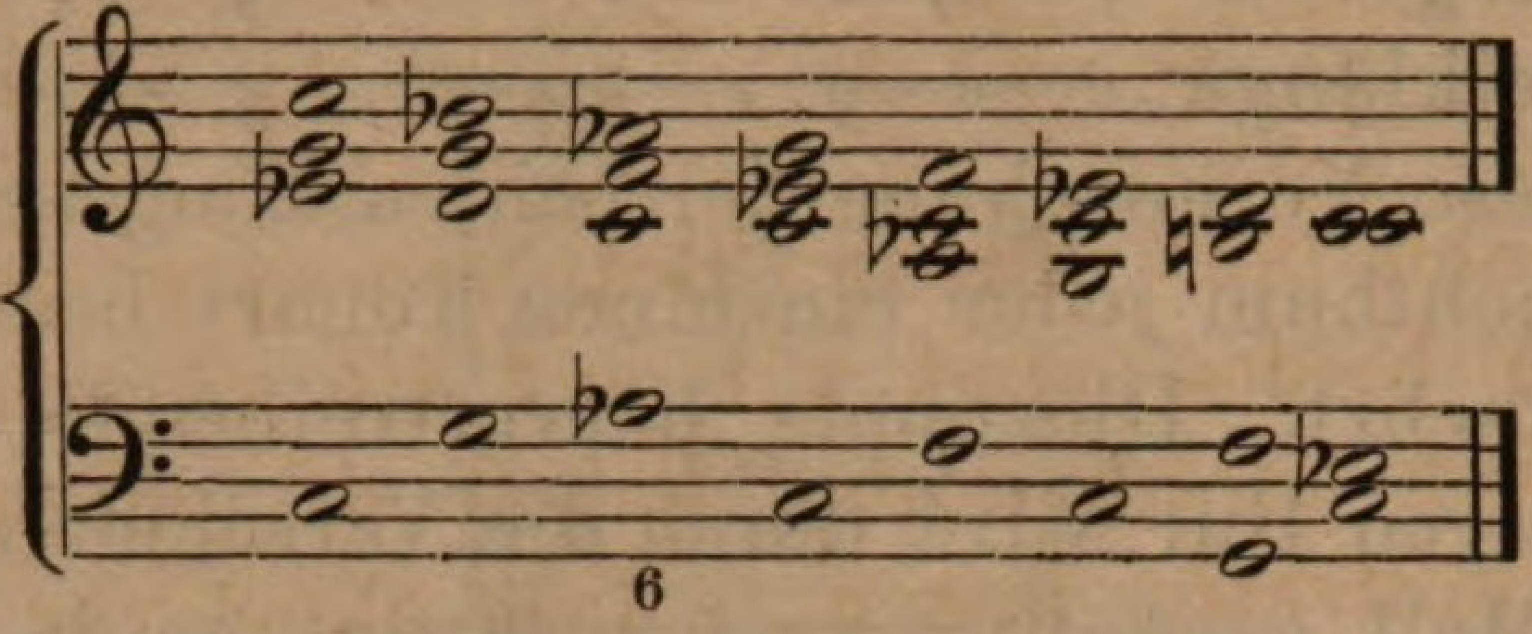
340.



Den dritten Ton — *as* — konnten wir weiterhin auch dem *F-moll*-Dreiklang zuweisen; dann musste die Verknüpfung in

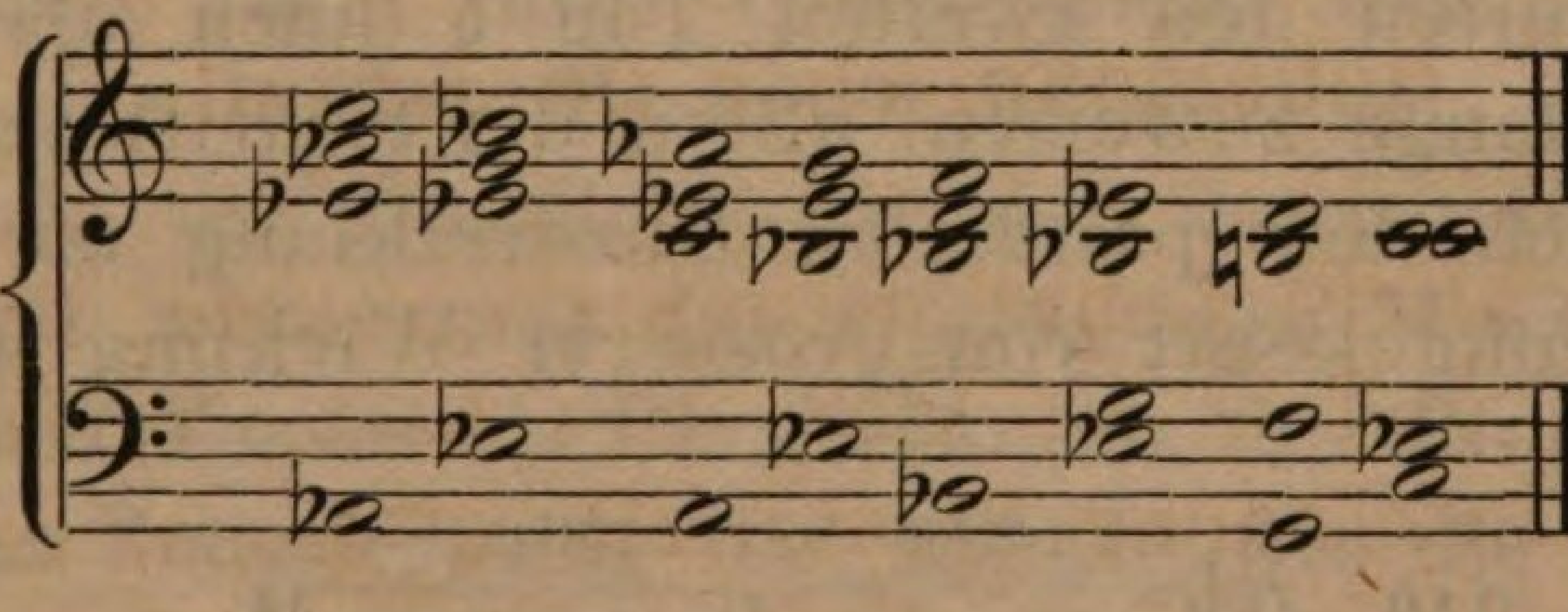
der Gegenbewegung geschehen; das folgende *g* könnten wir dann aber kaum einem andern, als dem *C-moll*-Dreiklange zuweisen, und wir hätten dann eine ununterbrochene Folge von Molldreiklängen, die in ihrer schauerlich düstern Wirkung nur in ganz besondern Fällen erwünscht sein könnte:

341.



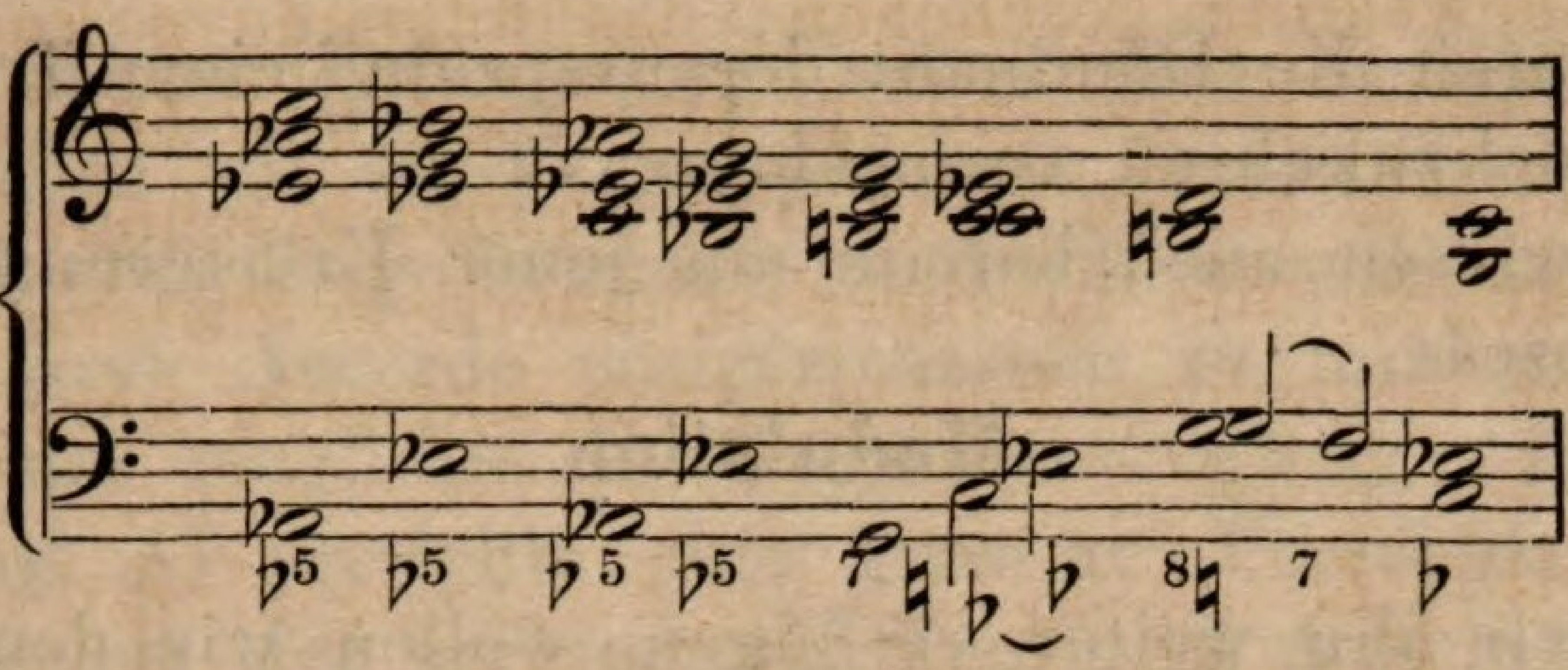
Das eigentliche Prinzip der abwärtsgehenden Tonleiter, die Ausprägung der Paralleltonart ist in dieser Behandlung zudem ganz verloren gegangen. Wollen wir es bestimmend auf unsere harmonische Behandlung der Tonleiter werden lassen, so müssen wir die *Es-dur*-Tonleiter möglichst lange vorwalten lassen. Wir können das in der ersten Hälfte vollständig, ja bis zur vorletzten Note. Um auf der zweiten Note der abwärtssteigenden Tonleiter schon den *Es-dur*-Dreiklang einsetzen zu können, müssen wir das *c* des Anfanges einem andern Dreiklang zuweisen. Als Quint betrachtet, fiele es dem *F-moll*-Dreiklang zu, der sich mit dem *Es-dur*-Dreiklang noch schlechter verbindet; so bleibt uns der *As-dur*-Dreiklang übrig, der uns zugleich *Es-dur* charakterisiert, und den wir auf das vorhergehende *C-moll* leicht einführen können:

342.



Wir haben hier, um die Bewegung recht lange in *Es-dur* zu erhalten, sogar noch den Dominantaccord von *Es-dur* auf der fünften Stufe mit aufgenommen. Wollen wir dies vermeiden, so können wir schon auf dieser Stufe die *Es-dur*-Tonleiter verlassen; der Ton *f* gehört dem Dominantaccord der *C-moll*-Tonleiter an; er ist dessen Septime, und wenn wir ihn hier einführen, ist diese Haupttonart sofort charakterisiert:

343.



Wir lernen aus diesen Bearbeitungen zunächst noch zweierlei. In beiden sind wir auf die chromatische Fortschreitung *b*—*h* gerathen und haben sie jedesmal in derselben Stimme eintreten lassen; selbst ohne vor dem unvollständigen tonischen Dreiklange zurück zu schrecken, den wir dadurch erhalten. Wir konnten den Dominantaccord als Terzquartaccord einführen, dann erhielten wir einen vollständigen tonischen Dreiklang in der Auflösung

344.



allein dann würde der chromatische Schritt von *b* nach *h* nicht in derselben, sondern in zwei Stimmen ausgeführt, und das Verfahren verwirft die moderne Theorie und Praxis als

unharmonischer Querstand.

Was die ältere Lehre darunter verstand, haben wir bereits gesehen, und es ist klar, dass beide Verbote aus derselben Grundanschauung heraustreiben. Sonst vermieden die ältern Meister chromatische Fortschreitungen im Allgemeinen; sie liessen die zu erhöhende und vertiefende Terz lieber von zwei verschiedenen Stimmen singen.

Eine zweite Wahrnehmung, welche wir an jener Behandlung der abwärtsgehenden Molltonleiter machen, ist die, dass wir hier harmonisch innerhalb der Haupttonart eine neue Tonart ausgeprägt sehen, wie früher schon (No. 81) melodisch. Wir haben uns sogar durch die Dominant so festgesetzt, dass

wir nur durch die Dominant der ursprünglichen Tonart nach dieser zurückzukehren vermochten.

Wir wissen auch bereits aus jener Erörterung dass wir diesen Prozess

Modulation

nennen.

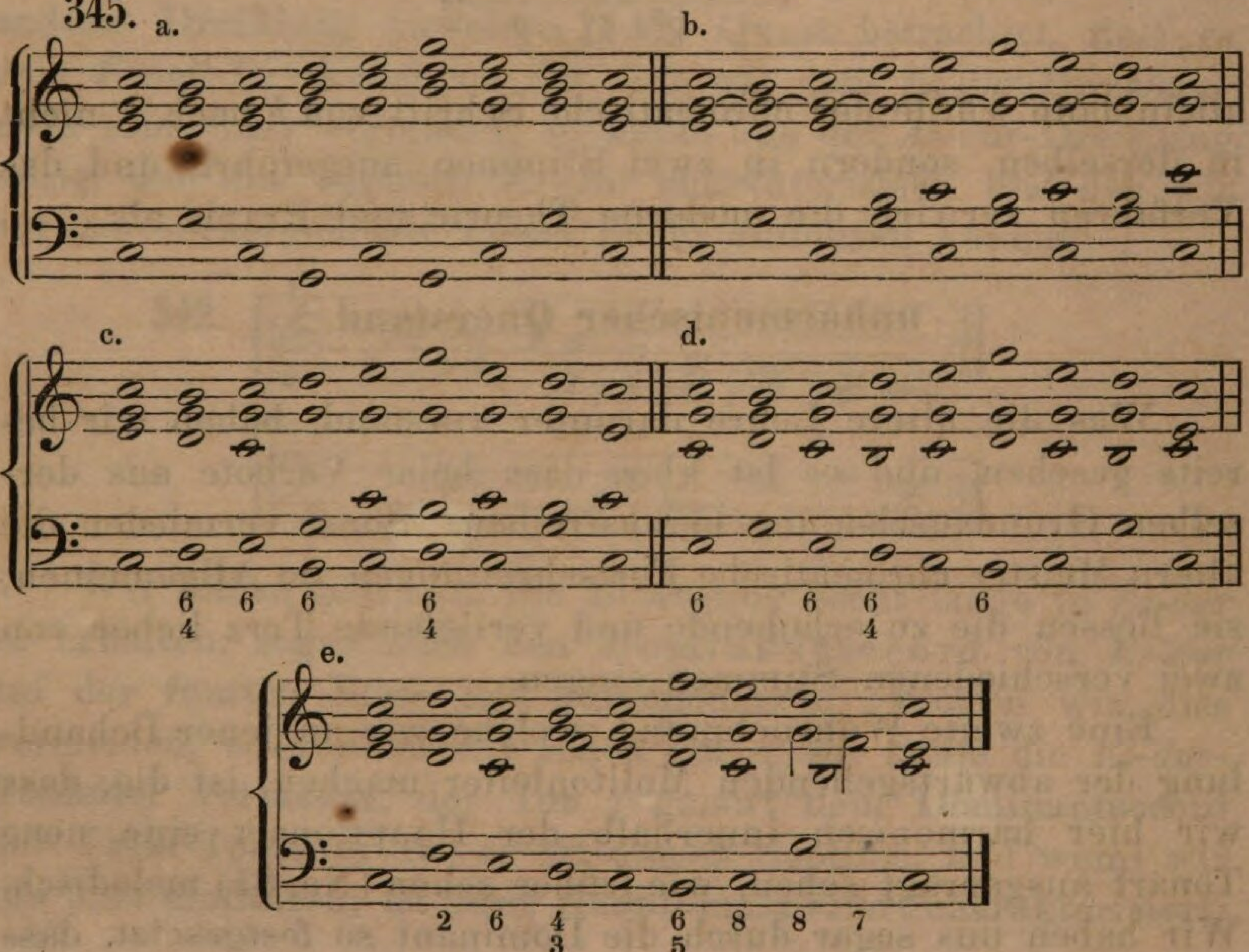
Ehe wir ihn weiter verfolgen, wollen wir dem Schüler noch einige Wege zeigen, wie er sich technisch in den vollständigen Besitz all der bisher gewonnenen Mittel setzt.

Einfach und sicher zum Ziele führend ist: dass der Schüler zunächst die Verknüpfung von je zwei Accorden versucht, in allen Lagen und Umkehrungen, und ihre Wirkung erprobt.

In der *C-dur*-Tonart stehen uns, ausser dem tonischen, dem Unter- und Oberdominant-Dreiklang: dem *C-dur-*, *F-dur* und *G-dur*-Dreiklang noch die verwandten Molldreiklänge, der *A-moll-*, *D-moll-* und *C-moll*-Dreiklang zu Gebote.

Wir versuchen zuerst deren Verbindung mit dem tonischen Dreiklang. Die erste, die Verknüpfung des tonischen mit dem Dominant-Dreiklang ist uns als natürlich und überall zulässig bekannt:

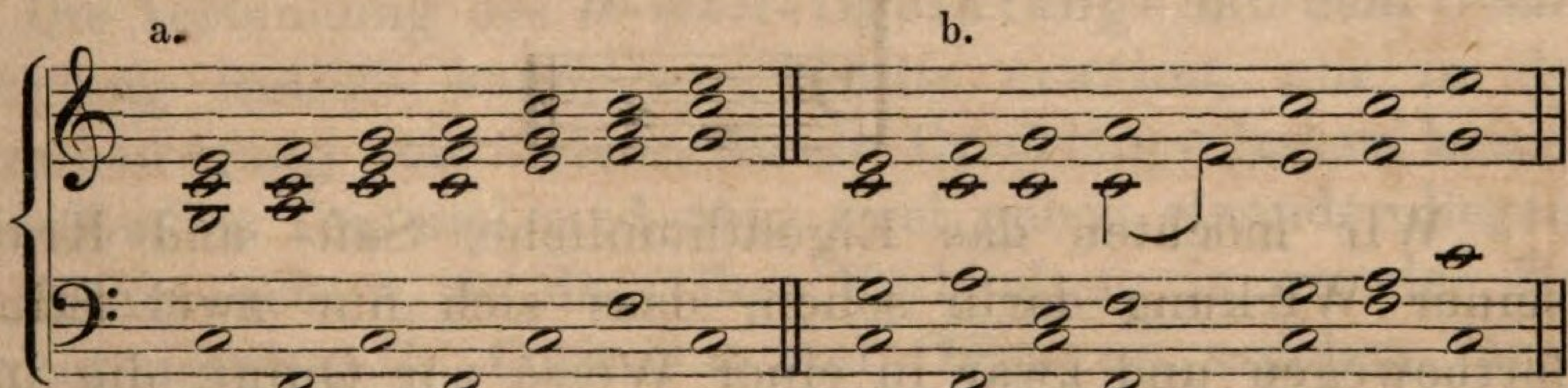
345.



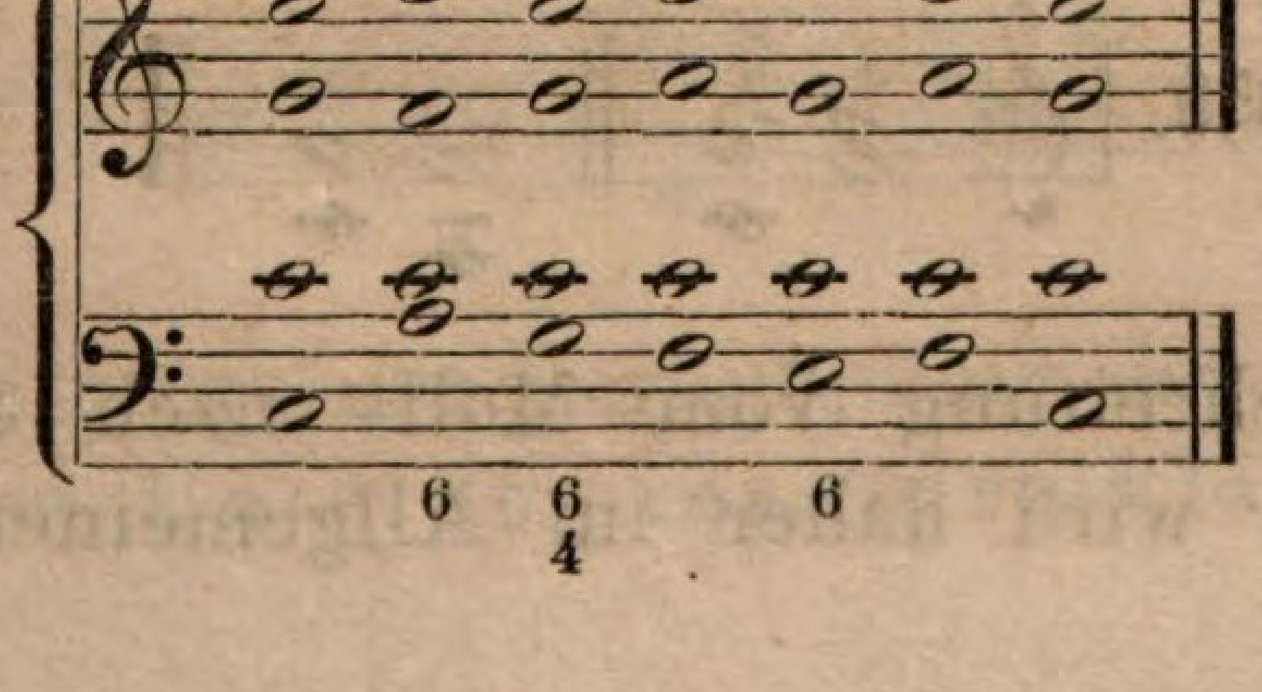
Eine nähere Erläuterung bedarf dies Verfahren nicht. Unter *a* haben wir die Verknüpfung in lauter Grundaccorden in enger Harmonielage bewirkt; um die Monotonie und Schwerfälligkeit ihrer Accorde einigermaassen zu mildern, führten wir den Bass möglichst in Gegenbewegung. Die zweite Bearbeitung (*b*) erreichte eine grössere Verschmelzung der Accorde, indem der verbindende Ton *g* in derselben Stimme bleibt, wodurch vom vierten Accorde an die weite Harmonie bedingt ist. Fliessender wird dann diese ganze Verknüpfung durch die Einführungen der Umkehrungen in *c* und *d*; noch mehr durch die Einführung des Dominantaccordes bei *e*. Das aber gilt als höchstes Ziel: dass die Accorde, das in gewissem Sinne rohe Material im Kunstwerk nicht als solches erscheinen, sondern dass sie sich auflösen in ein Gewebe möglichst selbständiger Stimmen. Schon mit der Bearbeitung unter *b* beginnt dieser Prozess, und die Bearbeitung unter *e* ist die entschieden bedeutsamste.

Die Verknüpfung des tonischen Dreiklangs mit dem Unterdominant-Dreiklang ist, wie uns bekannt, nicht weniger bequem:

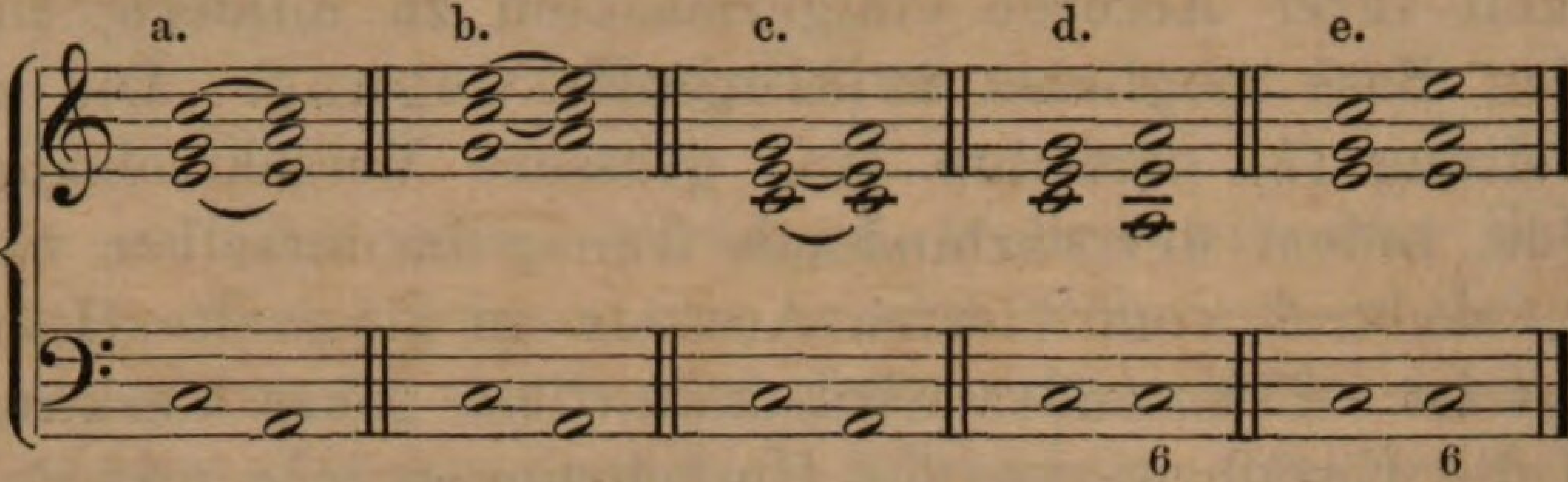
346.







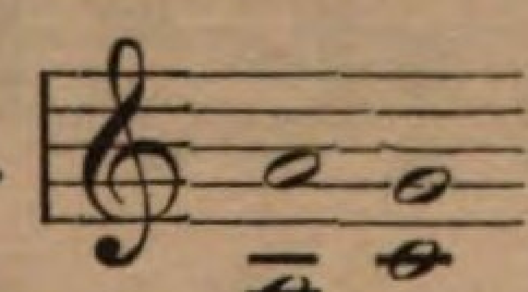
Die Verbindung des *A-moll*-mit dem *C-dur*-Dreiklange ist eben so leicht in allen Lagen und Umkehrungen zu bewerkstelligen:

347.


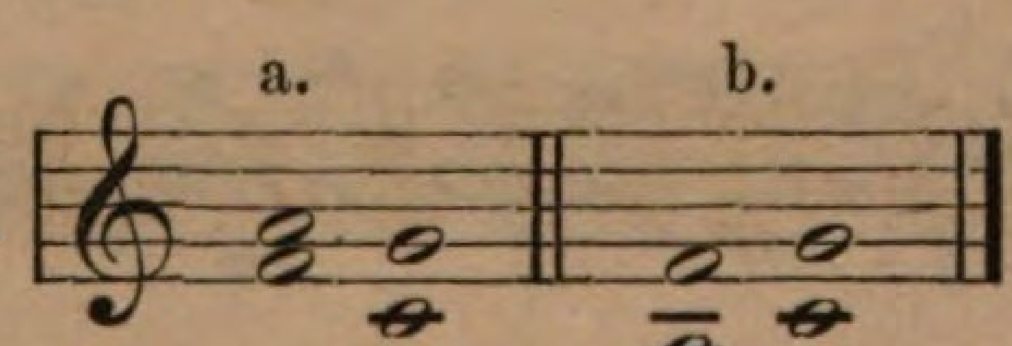
Die letzten beiden Verknüpfungen (*d* und *e*) sind allerdings selten und auch dann nur mit Vorsicht zu verwenden, namentlich des liegenden Basses halber. Dass die umgekehrte Fortschreitung von dem Molldreiklang nach dem parallelen Dur-Dreiklang, obwol sie eben so leicht zu bewerkstelligen, als jene Bewegung, nicht anzuempfehlen ist, erwähnten wir bereits:

348.


Wir möchten das Eigenthümliche, Saft- und Kraftlose seiner Wirkung darin sehen, dass sich nur zwei Stimmen fortbewegen und zwar in einer Weise zur Quint, die in der Zweistimmigkeit wenig empfehlenswerth ist:

349.


Wollten wir auf die Quint kommen, so musste es in dieser Weise geschehen:

350.


Jene Fortschreitung vom Moll- nach dem verwandten Dur-Dreiklange wird daher im Allgemeinen zu vermeiden

sein, wenn man nicht etwa die erwähnte Wirkung zu einer bestimmten Farbe bedarf.

Eine ähnliche Fortschreitung haben wir zwar, wenn wir weiter den tonischen Dreiklang mit dem *E-moll*-Dreiklange verbinden (*d*):

351.



allein hier wird sie nicht von so hervortretender Wirkung, weil die Bewegung von dem triebkräftigen Dur, nach dem weichen, nebelhaften Moll sich wendet. Hier erwartet man eigentlich keine Erhebung. Dort wendet sich die Bewegung dagegen von Moll nach Dur, und die erwartete Erhebung wird durch die oben erwähnte Fortschreitung erheblich abgeschwächt und darum so empfindlich.

Die Verbindung des *D-moll*-Dreiklangs mit dem *C-dur*-Dreiklang endlich kann, wie bereits erwähnt, nur in der Gegenbewegung stattfinden. Beide Dreiklänge haben keinen verbindenden Ton und sind über zwei neben einander liegenden Tönen erbaut, so dass ihre Verbindung in gerader Bewegung nothwendig Quinten und Octaven ergeben muss, die wir nur dadurch vermeiden, dass wir beide in der Gegenbewegung mit einander verbinden:

352.



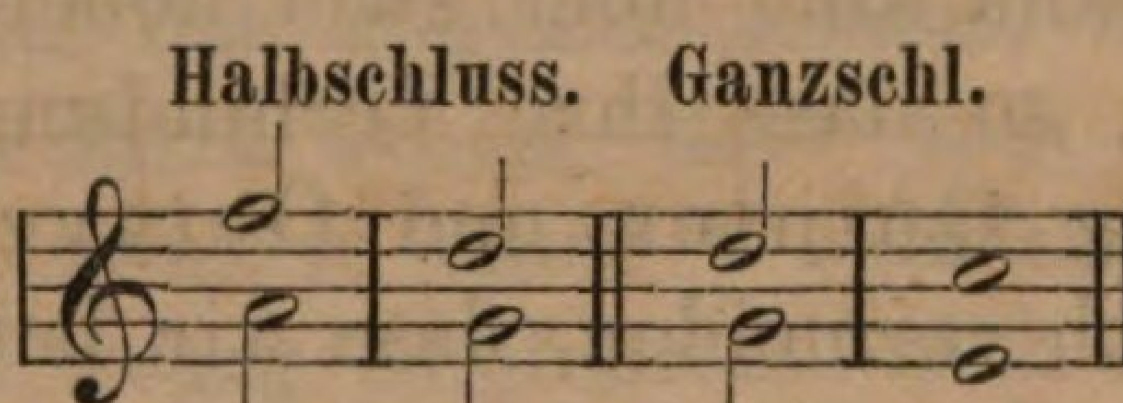
Dasselbe gilt von der Verknüpfung des Dominantdreiklangs mit dem Unterdominantdreiklang:

353.



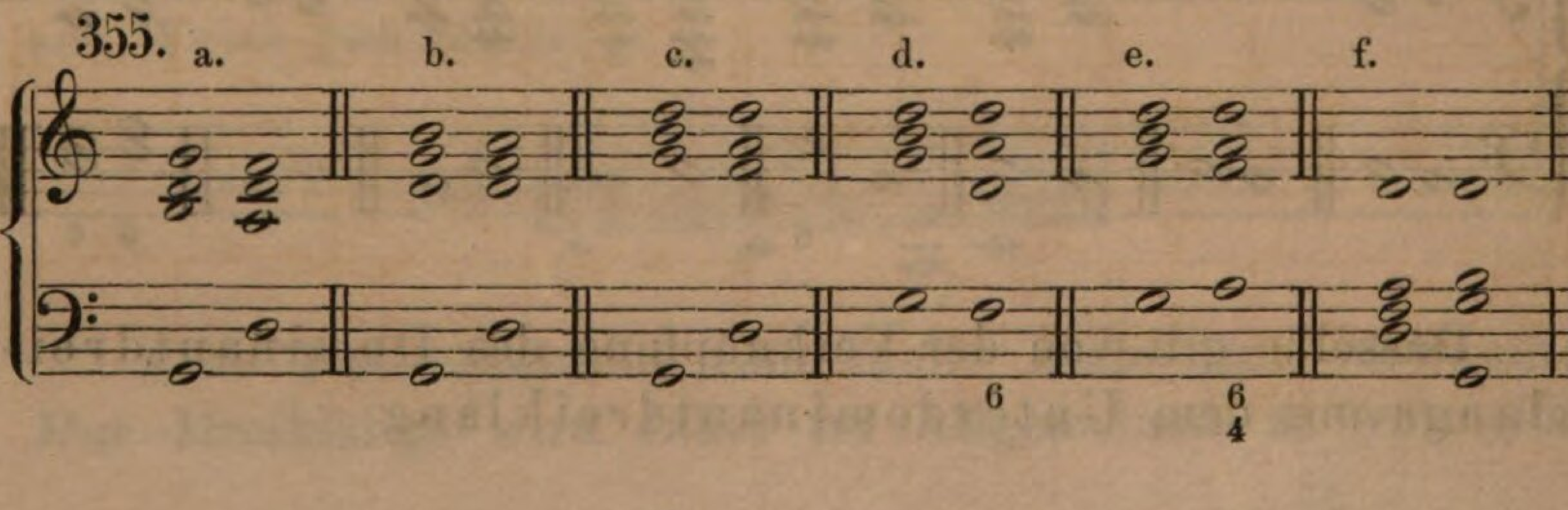
Es ist klar, dass die unter *a*, *b* und *c* verzeichneten Fortschreitungen vom tonischen Dreiklang zum Unterdominantdreiklang zulässig sind, dass aber selten das Bedürfniss vorhanden sein dürfte, gerade sie zu wählen, während die entgegengesetzte Bewegung (*d*, *e*, *f*) sich häufig als Nothwendigkeit erweisen dürfte und sogar als eine neue Gestaltung des Halbschlusses erscheint. Der Grund liegt wol zunächst darin, dass jene Bewegung von Dominant zur Unterdominant ziellos ist, wenn man nicht plötzlich und unvermittelt die *B-dur*-Tonart gewinnen will, was hier nicht in unserm Plane liegen kann. Jene entgegengesetzte Bewegung von der Unterdominant nach der Dominant erreicht ganz naturgemäss ihr Ende im tonischen Dreiklange, und wir können die Verknüpfung beider als Halbschluss auch im zweistimmigen Satze anwenden:

354.



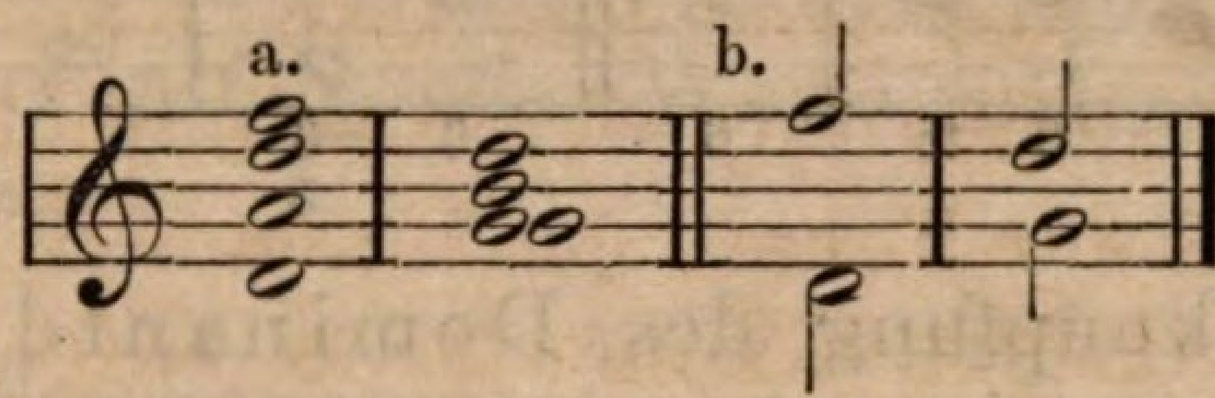
Aehnliches gilt für die Verknüpfungen des Dominantdreiklangs mit dem parallelen Molldreiklang der Unterdominant. Hier ist uns zwar die Gegenbewegung nicht geboten, doch wird sie immer der geraden Bewegung vorzuziehen sein:

355.



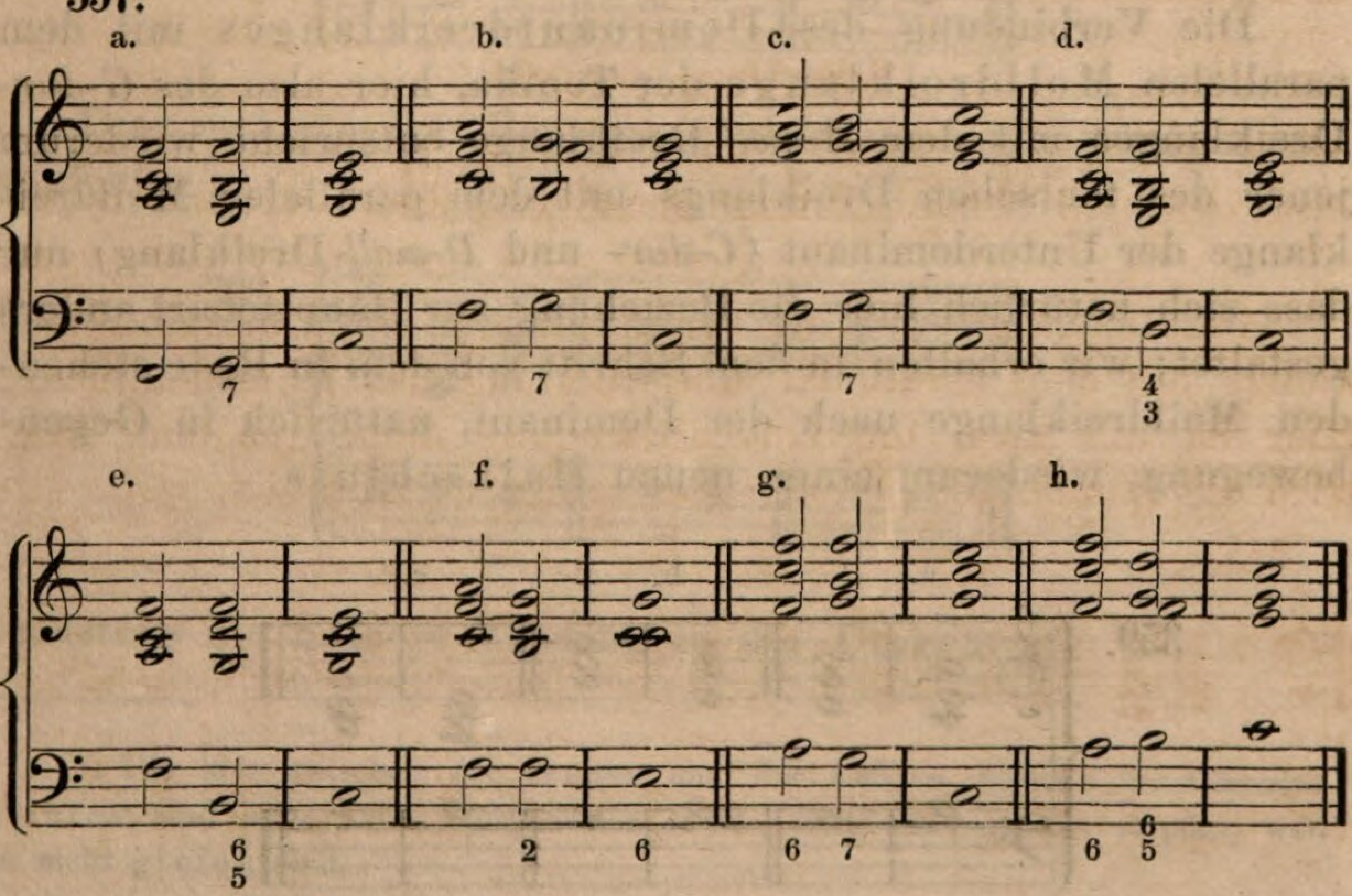


Die Wendung von dem *G-dur*-Dreiklange nach dem *D-moll*-Dreiklange (*a, b, c, d, e*) bereitet dem Ohr eine so empfindliche Täuschung — dasselbe erwartet überall die grosse Terz *fis* und nicht die kleine *f* —, dass sie hier durchaus auszuschliessen ist; die entgegengesetzte Wendung (*f, g, h, i, k*) fällt unter die oben erörterten Gesichtspunkte und ist wiederum eine neue Darstellung unseres Halbschlusses selbst im zweistimmigen Satz:

356. 

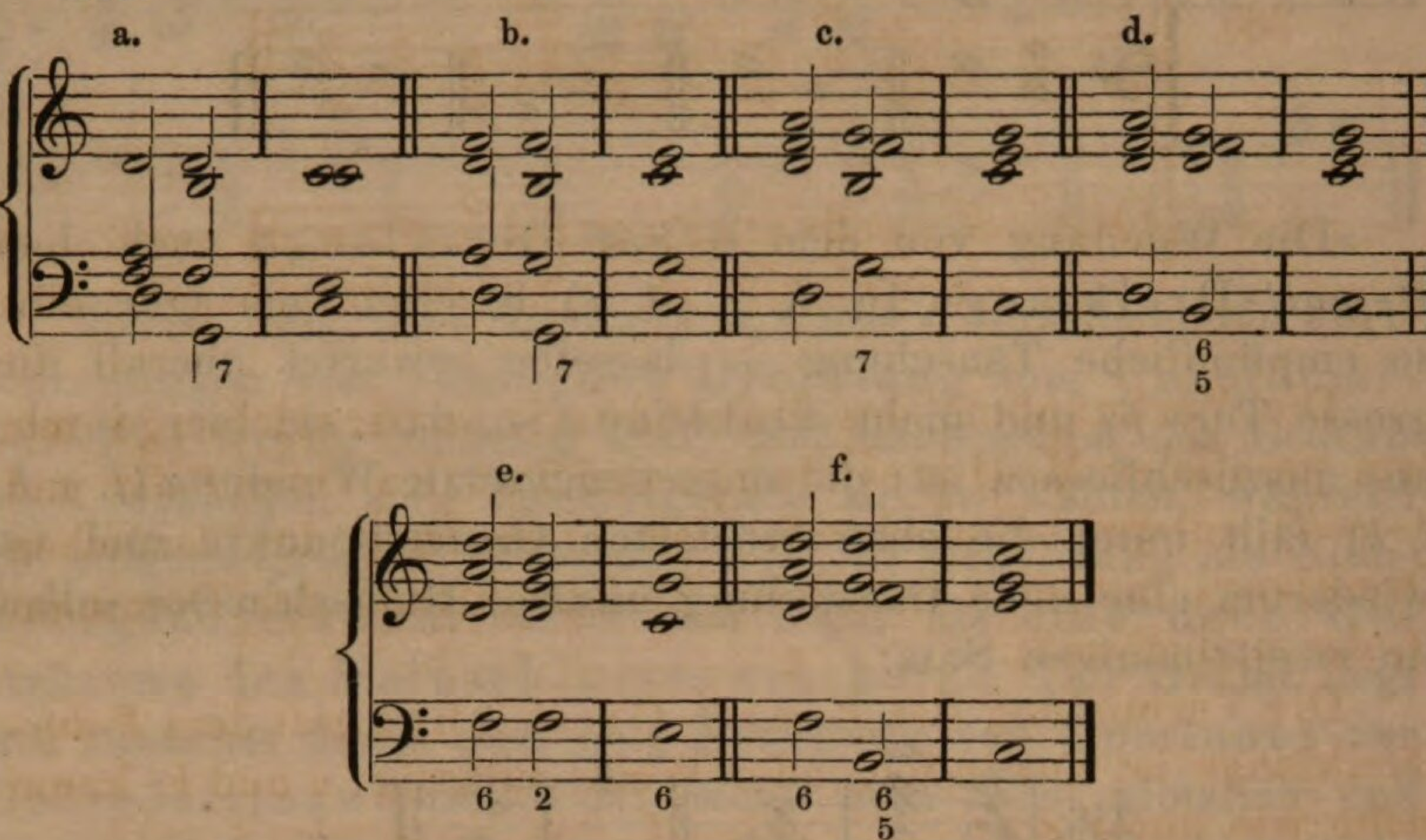
Auch der Unterdominant-Dreiklang ist leicht und ungezwungen mit dem Dominantaccord zu verknüpfen:

357.



Ebenso der *D-moll*-Dreiklang mit dem Dominant-Accord:

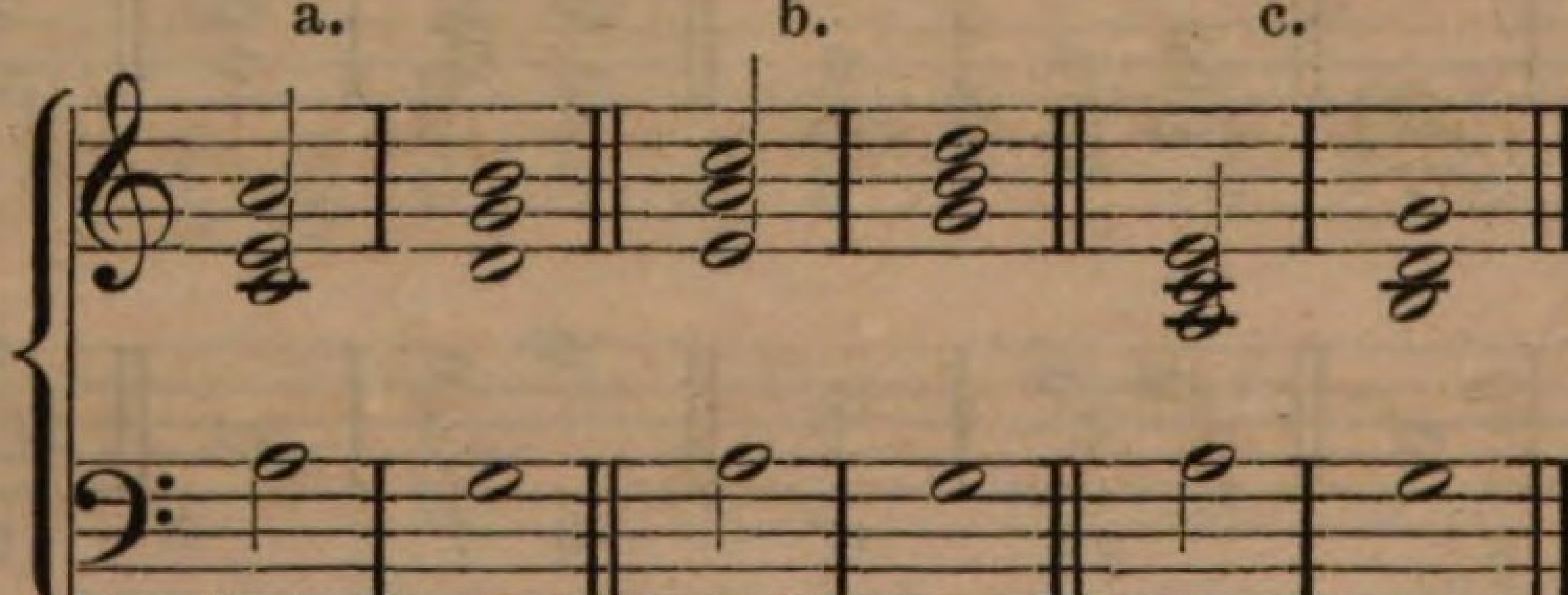
358.



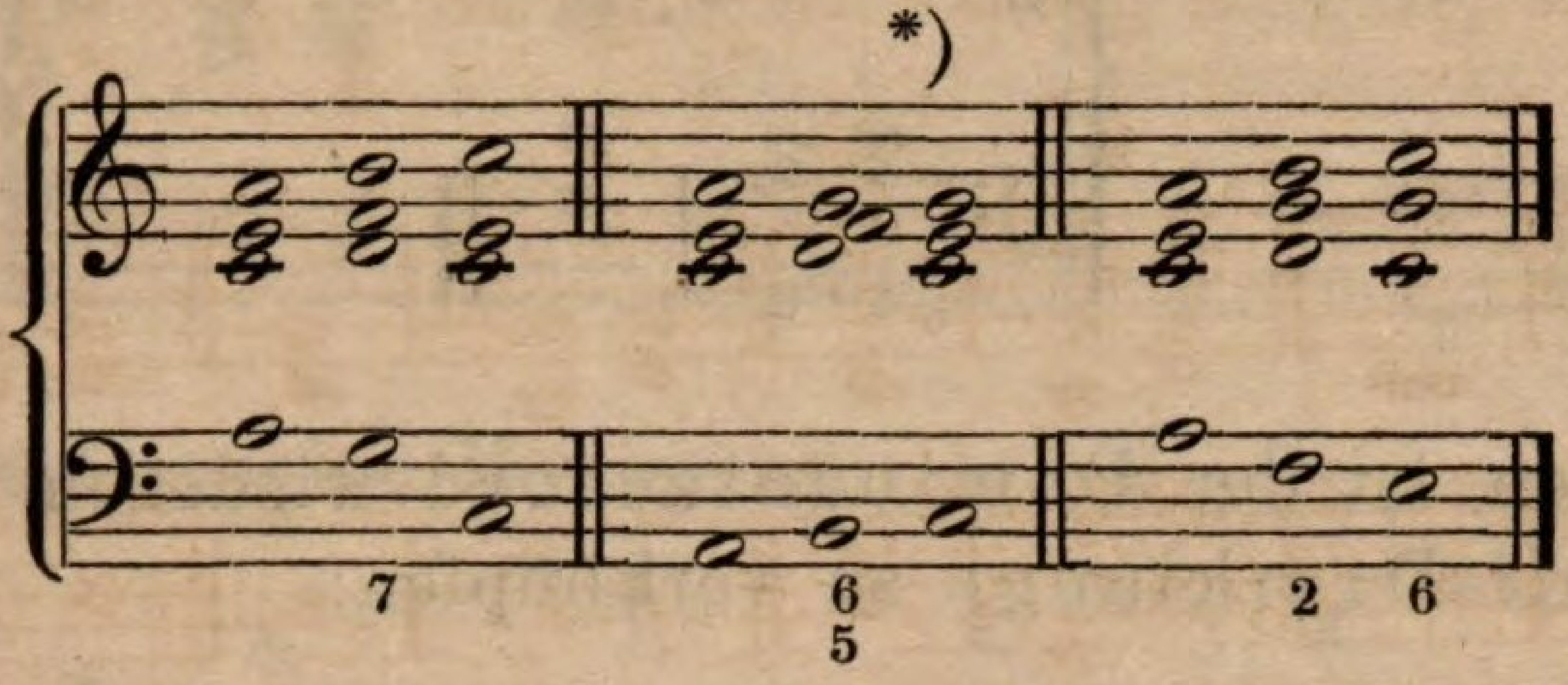
Für die Verknüpfung des Dominantdreiklangs, wie die des Unterdominantdreiklangs mit ihren parallelen Molldreiklängen gilt natürlich alles, was wir über die Verbindung des tonischen Dreiklanges mit seinem Paralleldreiklange erörterten.

Die Verbindung des Dominantdreiklanges mit dem parallelen Molldreiklange der Tonika, hier also des *G-dur*-Dreiklanges mit dem *A-moll*-Dreiklange entspricht wiederum jener des tonischen Dreiklangs mit dem parallelen Molldreiklange der Unterdominant (*C-dur-* und *D-moll*-Dreiklang) nur dass sich natürlich hier die Beziehung zur Haupttonart anders gestaltet; wir erhalten in dem Schritt von dem in Rede stehenden Molldreiklange nach der Dominant, natürlich in Gegenbewegung, wiederum einen neuen Halbschluss:

359.

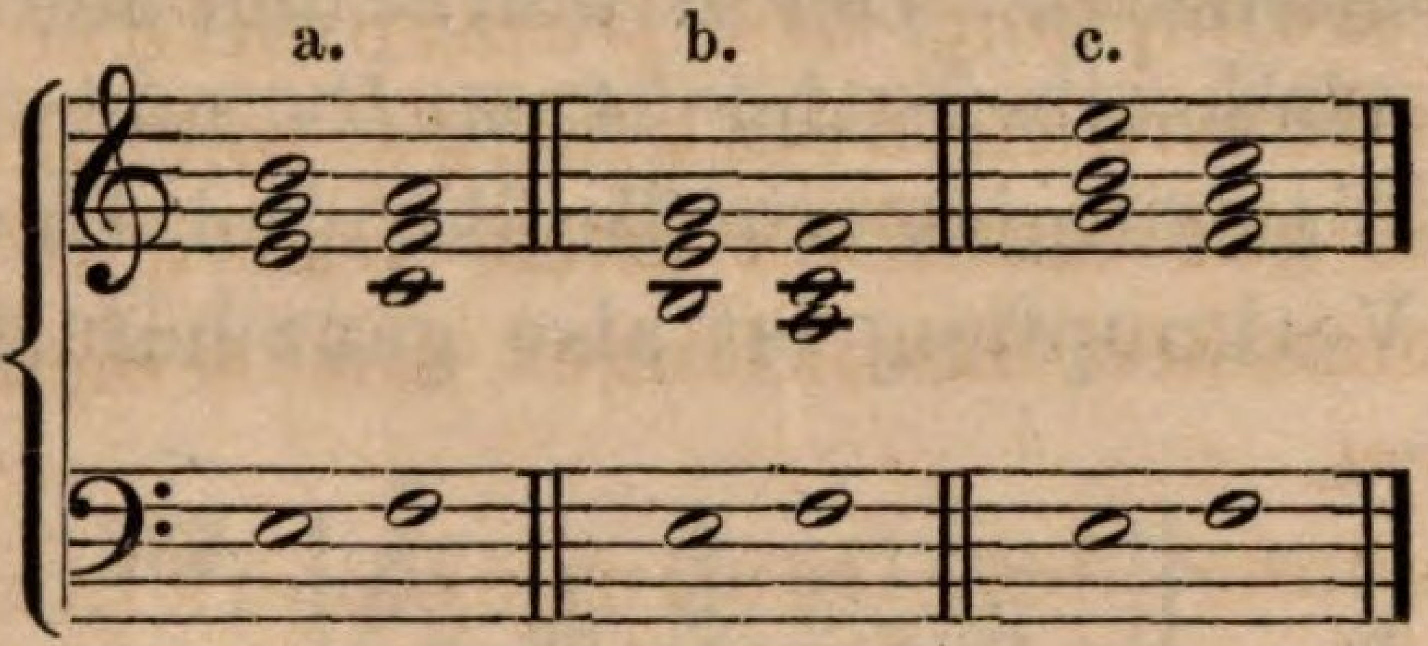


In derselben Weise ist auch die Verbindung mit dem Dominantaccord zu bewerkstelligen:

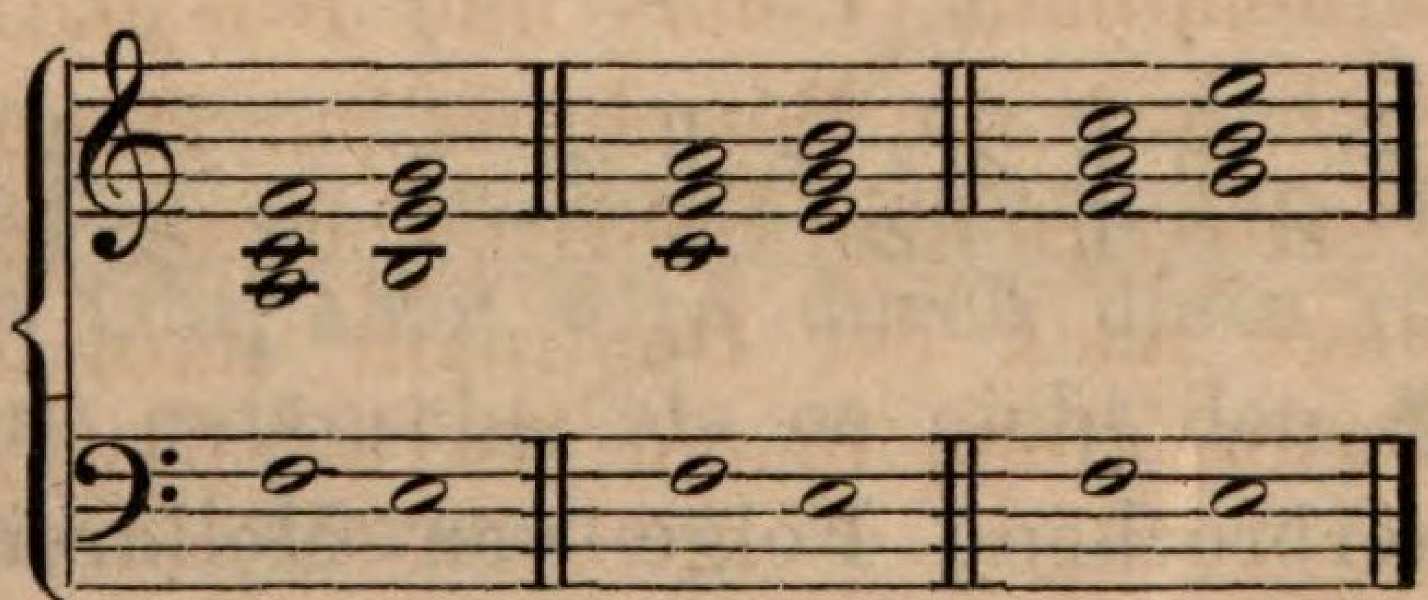
360.


Die Verknüpfung des Unterdominantdreiklangs mit dem parallelen Molldreiklange der Tonika (hier *F-dur* und *A-moll*) entspricht wiederum der Verbindung des tonischen Dreiklangs mit dem parallelen Molldreiklange der Dominant (*C-dur* und *E-moll*).

Die Verbindung des *E-moll*-Dreiklangs mit dem *F-dur*-Dreiklange ist nur in folgender Weise zulässig: *a* und *b*, kaum mehr wie unter *c*.

361.


Die rückgängige Bewegung aber ist noch weniger zu empfehlen

362.


höchstens die mildere Fassung in der Umkehrung:

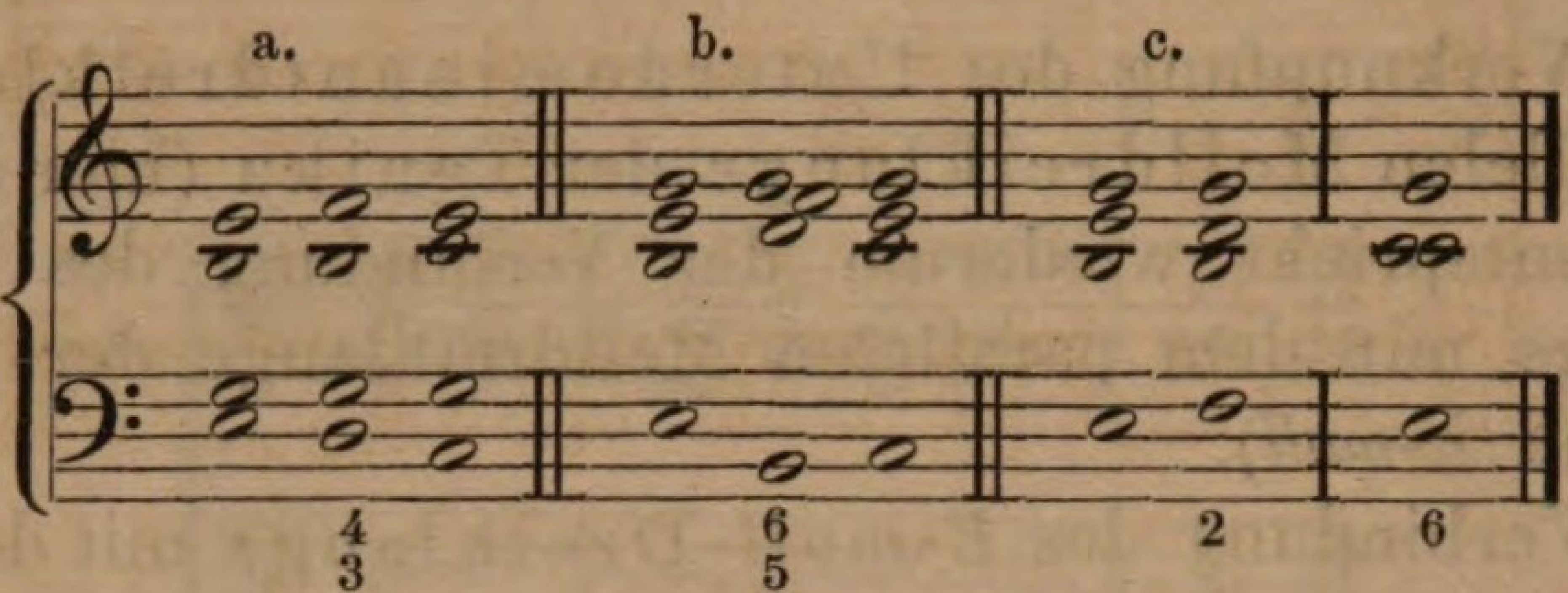
*) Die hier zwischen der zweiten und der tiefsten Stimme entstehenden Quinten sind zwar keine Zierden des Satzes, aber nicht gerade verpönt, weil sie nicht gleich sind.

363.



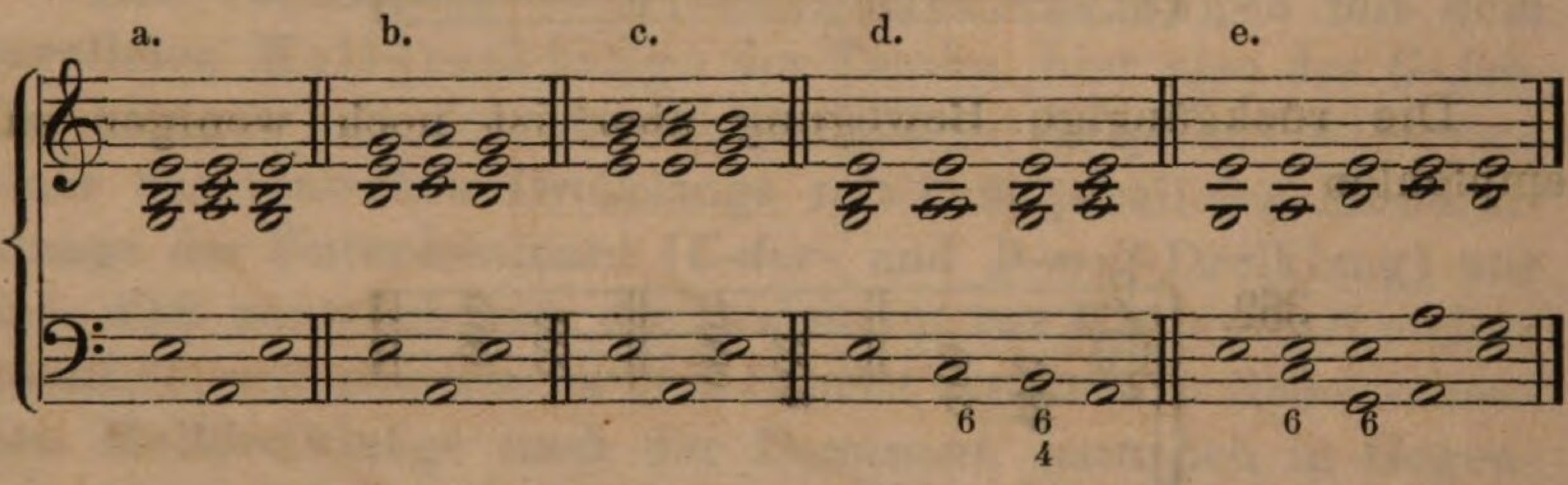
Dagegen ist der Dominantaccord wiederum leicht mit dem *E-moll*-Dreiklange zu verknüpfen:

364.

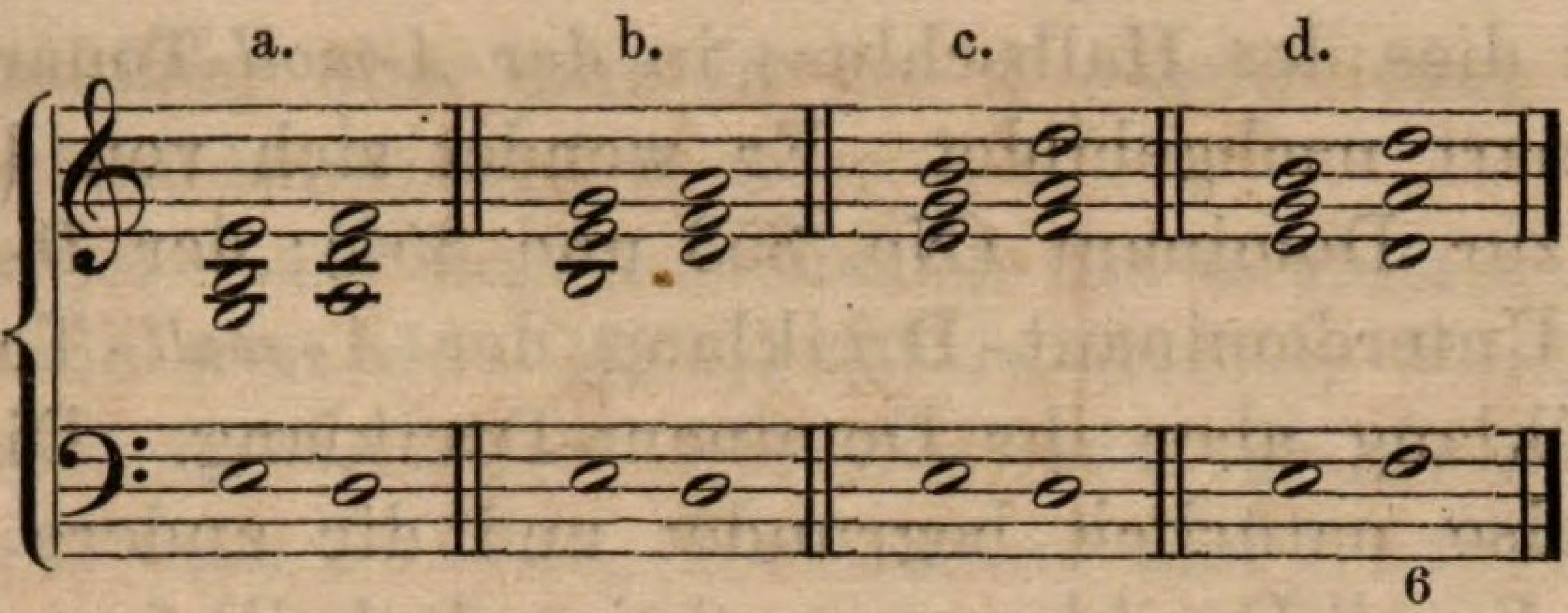


Die Verbindung der Molldreiklänge unter einander endlich ist unbedenklich. Der *E-moll-* und der *A-moll*-Dreiklang stehen ebenso wie der *A-moll-* und *D-moll*-Dreiklang in dem Verhältniss wie Tonika und Unterdominant zu einander, ihre Verknüpfung ist also ganz natürlich begründet:

365.



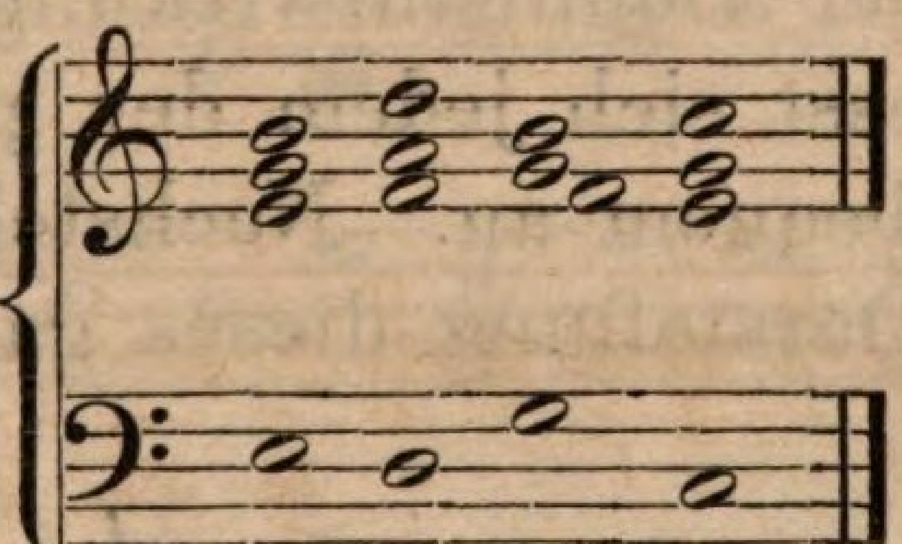
Die ununterbrochene Folge von Molldreiklängen prägt natürlich den Mollcharakter bis zur Monotonie aus, und nur energische Bassschritte, wie bei *e*, vermögen sie etwas zu mildern. Die Verknüpfung des *D-moll*-Dreiklangs mit dem *E-moll*-Dreiklang endlich ist wiederum zumeist in der Gegenbewegung zu unternehmen: *a, b, c*; in der geraden Bewegung wie bei *d*.

366.


Die rückgängige Bewegung:

367.


ist wiederum weniger zu empfehlen, weil sie ziellos ist, und weil, wie wir später nachweisen, das Ohr wieder getäuscht wird. Wir wissen, dass der *D-moll*-Dreiklang sich gern nach dem Dominant-Accord wendet und die Fortschreitung vom *E-moll-* nach dem *D-moll*-Dreiklang findet ihren Zielpunkt naturgemäss in *C-dur*:

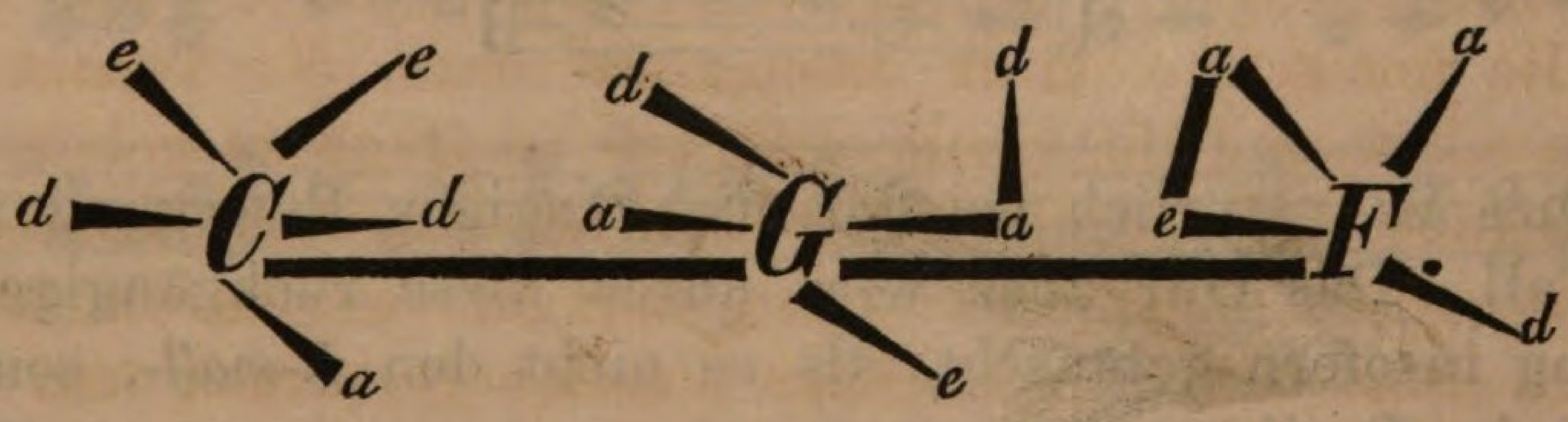
368.


Dies ist natürlich bei der rückgängigen Bewegung nicht der Fall. Das Ohr aber wird durch diese rückgängige Bewegung insofern getäuscht, als es nicht den *E-moll-*, sondern den *E-dur*-Dreiklang erwartet:

369.


Es ist dies der Halbschluss in der *A-moll*-Tonart, dem in der Durtonart nachgebildet. Er wendet sich von der Unterdominant zur Dominant (No. 353 und 354); der *D-moll*-Dreiklang ist Unterdominant-Dreiklang der *A-moll*-Tonart; der *E-dur*-Dreiklang aber ihr Dominant-Dreiklang. Diese Wendung ist also natürlich begründet und die andere (No. 367) nach dem *E-moll*-Dreiklange erscheint deshalb fremd.

Wir fassen nun das Resultat unserer Untersuchungen in wenig Worten zusammen: Jene Accorde, welche uns als die Hauptstützpunkte der Tonart erschienen, der tonische, Dominant- und Unterdominant-Dreiklang erlauben zugleich die vielfältigste und freieste Verwendung. Wir verbanden sie unter einander nach allen Richtungen und Lagen. Bei der Verknüpfung mit den parallelen Molldreiklängen fanden wir uns schon gehemmt, indem die rückgängige Bewegung als matt und farblos sich erwies. Der tonische Dreiklang dagegen wie der Dominantdreiklang verbanden sich leicht mit den Molldreiklängen der Obersekunde; der Dominantdreiklang und Unterdominantdreiklang mit den Molldreiklängen der Oberterz, der Unterdominantdreiklang auch in Gegenbewegung mit dem Molldreiklange der Untersekunde. Die Molldreiklänge unter sich folgten im Wesentlichen jenem Zuge der Dominantwirkung und der Dominantaccord endlich schliesst sich jedem der genannten Dreiklänge mehr oder weniger bequem an. Nachstehendes Schema giebt eine übersichtliche Darstellung dieses ganzen Prozesses:

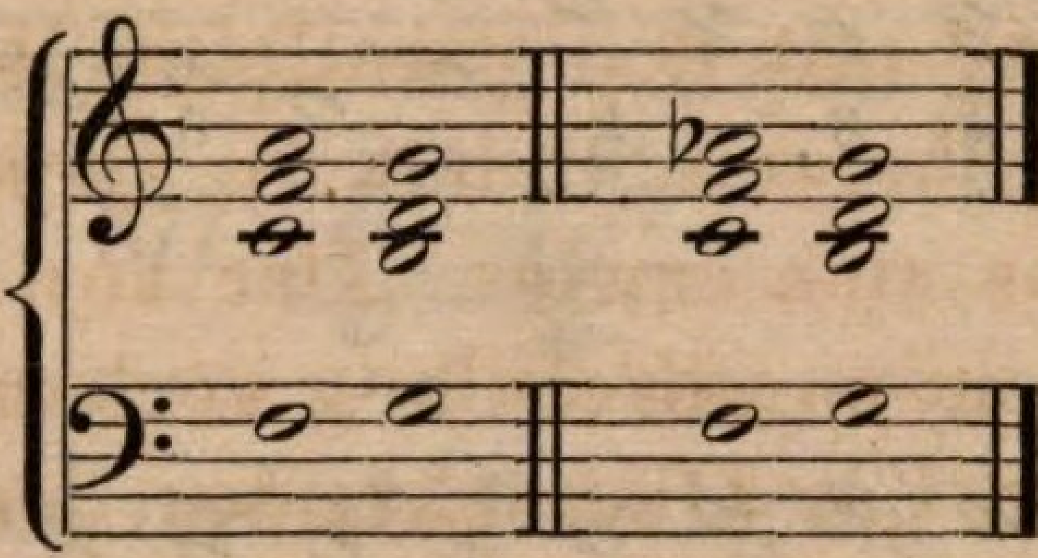


Wir haben die Durdreiklänge mit grossen, die Molldreiklänge mit kleinen Buchstaben bezeichnet und durch Striche ihre Verbindung angezeigt, dass also mit dem *C-dur*-Dreiklange der *D-moll*-Dreiklang wie der *E-moll*-Dreiklang sich verbinden und zwar in beiden Bewegungen, sowol vom Moll- nach dem Durdreiklange wie umgekehrt fortschreitend; der

A-moll-Dreiklang aber nur in der Fortschreitung vom Dur- nach dem Molldreiklange u. s. w.

Wichtiger noch sind uns endlich die Resultate der Untersuchung, wie weit das Material in dieser Verknüpfung an der eigentlichen formellen Gestaltung Theil nimmt. Wir fanden, dass Tonika, Dominant und Unterdominant ihre unverrückbare Bedeutung behalten; dass sich namentlich in der Dominant die Bewegung concentriert und sahen, dass nur einige Accorde an dieser Bewegung Theil nehmen; dass zunächst der Unterdominant-Dreiklang eine neue Bildung des Halbschlusses ermöglicht, und zwar für die Molltonart ebenso wie für die Durtonart:

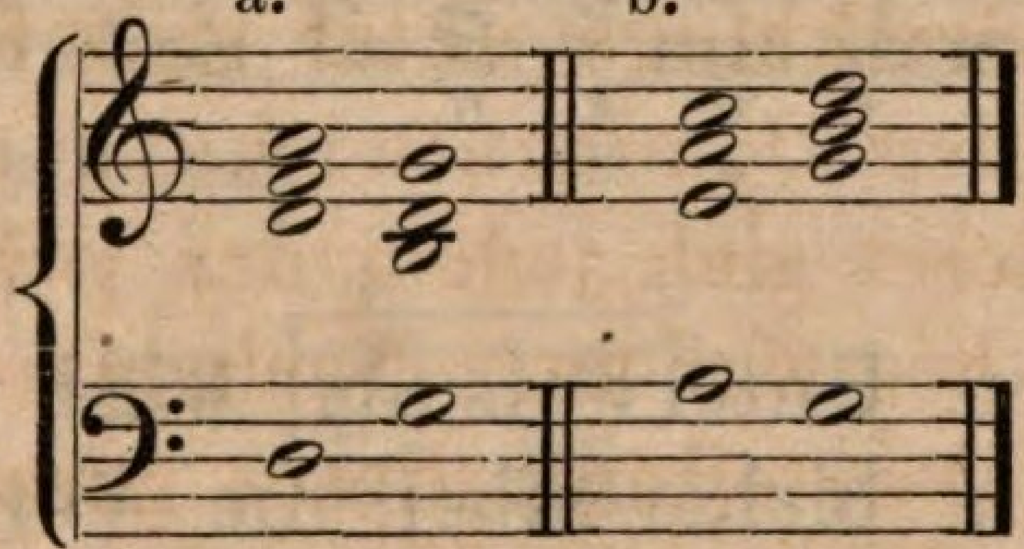
370.



ebenso der *D-moll*-Dreiklang und der *A-moll*-Dreiklang:

371.

a. b.



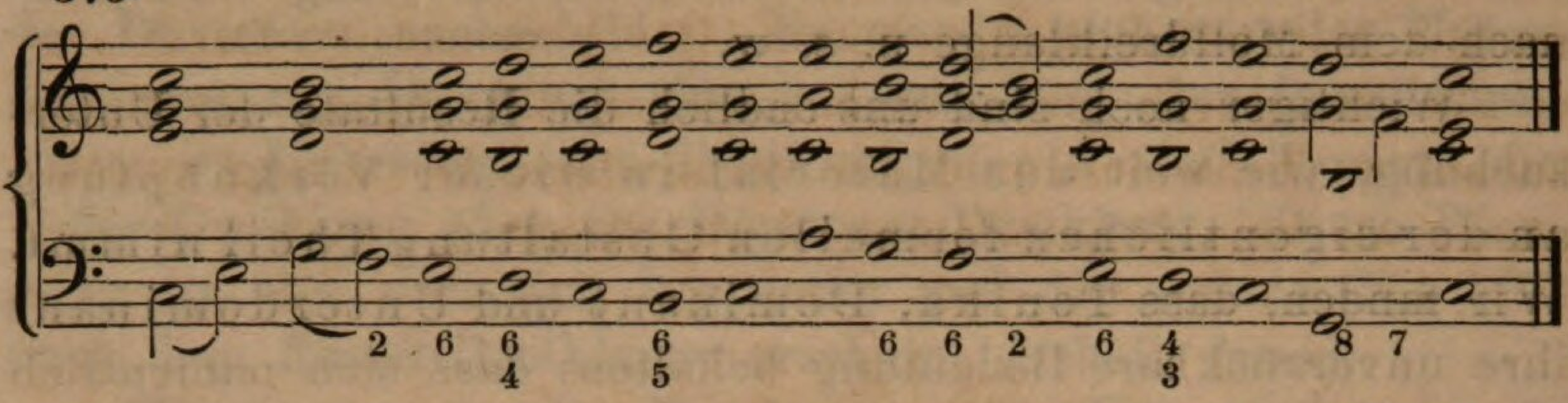
Alle übrigen Accorde dienen nur dazu, die Tonart auszuschmücken und ihr ein spezifisches Gepräge zu geben.

Es muss dem Schüler überlassen bleiben, sich diesen ganzen Prozess in einer Reihe von Uebungen, wie nachstehende, in allen Tonarten zu technischer Fertigkeit anzueignen:

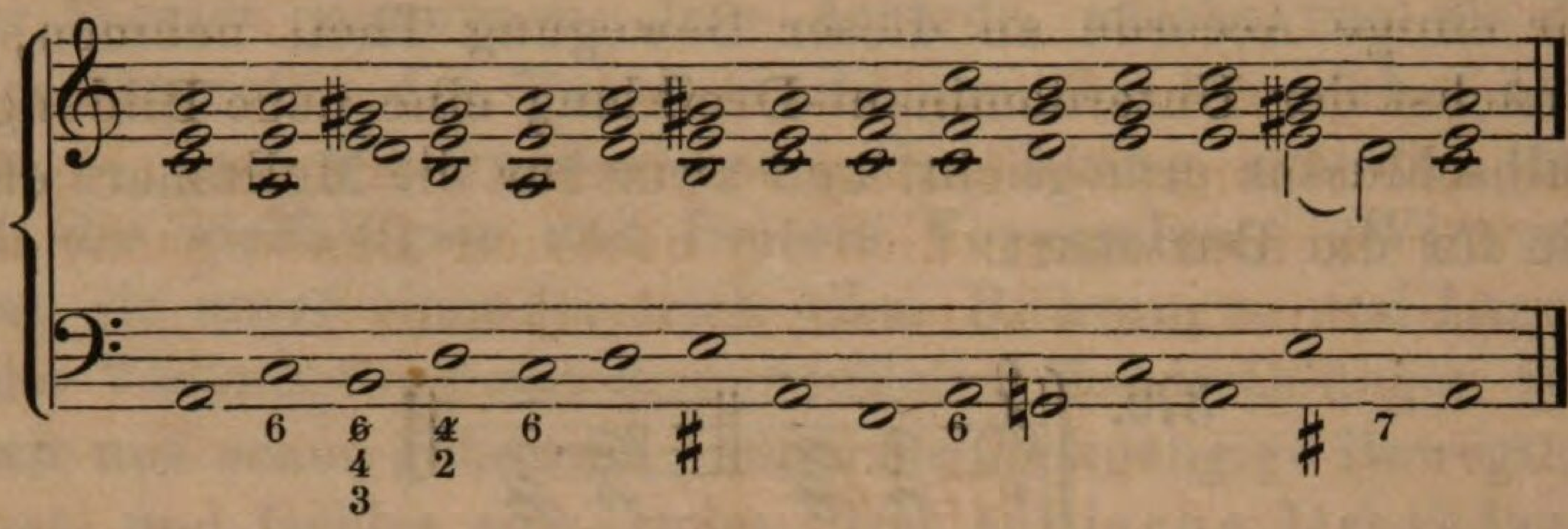
372.



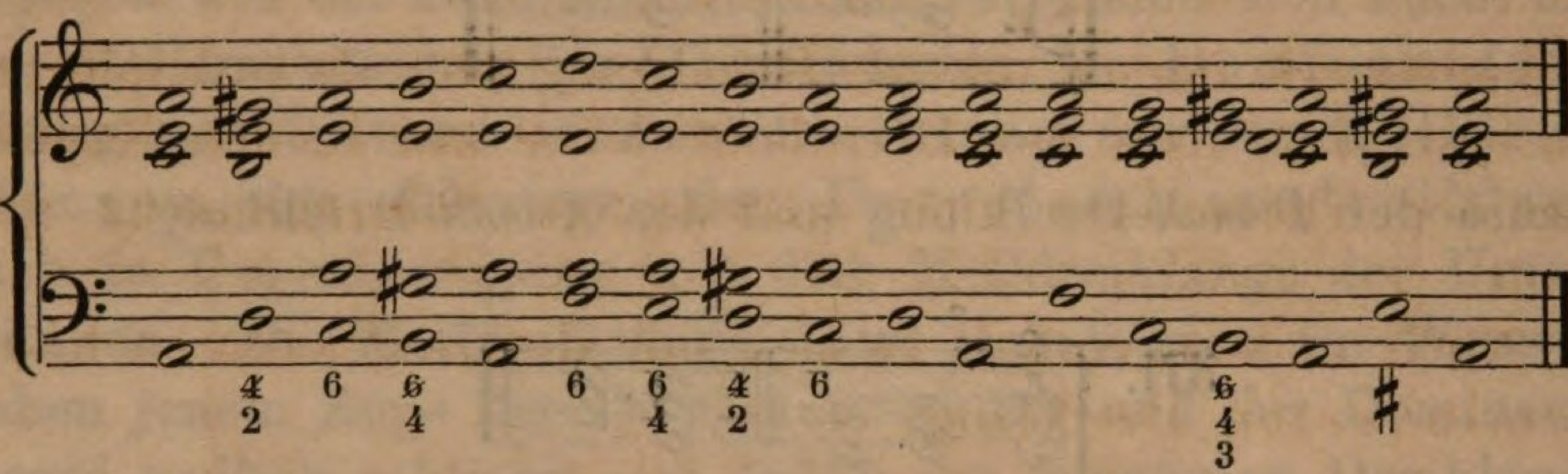
373.



374.



375.



Einer besondern Unterweisung wird es nicht bedürfen, nach allem, was wir bisher über die Verknüpfung der Accorde unter einander und zugleich über den melodischen Zug der einzelnen Stimmen erörterten. In Bezug hierauf sei noch speziell erwähnt, dass wir nach dieser Seite ganz besonders die beiden Aussenstimmen berücksichtigen. Wir folgen gern so weit als möglich im Bass der einmal angeschlagenen Richtung und dem entsprechend auch in der Oberstimme. Die Mittelstimmen übernehmen mehr die Vermittelung der einzelnen Accorde, doch wollen wir auch hier schon immer auf interressante melodische Fortschreitungen halten.

Zwei Dreiklänge haben wir bisher wenig beachtet, den übermässigen Dreiklang und den verminderten, weil beide an dem ganzen aus sich herausentwickelten Darstellungsprozess keinen Antheil nehmen; ihre Verwendung als

selbständige Accorde ist mindestens äusserst beschränkt, selten mit Nothwendigkeit geboten. Der übermässige Dreiklang ist als ein, durch einen chromatischen Durchgang erzeugter Accord zu behandeln und der verminderte Dreiklang zweckmässig als vom Dominantaccord abgeleitet:

376. 

seine demgemässe Behandlung haben wir bereits besprochen. Eine selbständige Einführung besprechen wir später (No. 420).

Wir werden namentlich im nächsten Bande nachweisen, dass die Quint des übermässigen Dreiklangs

377. 

im Kunstwerk immer nur als Durchgang oder als anticipierter Ton erscheint; dass der Dreiklang daher nur in den Köpfen einzelner Theoretiker eine selbständige Scheinexistenz gewinnt.

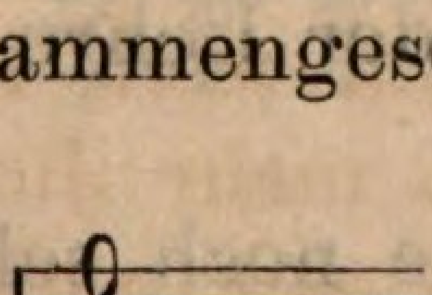
Nicht anders verhält es sich mit dem sogenannten hart verminderten Dreiklang:

378. 

wie mit dem doppelt verminderten Dreiklang

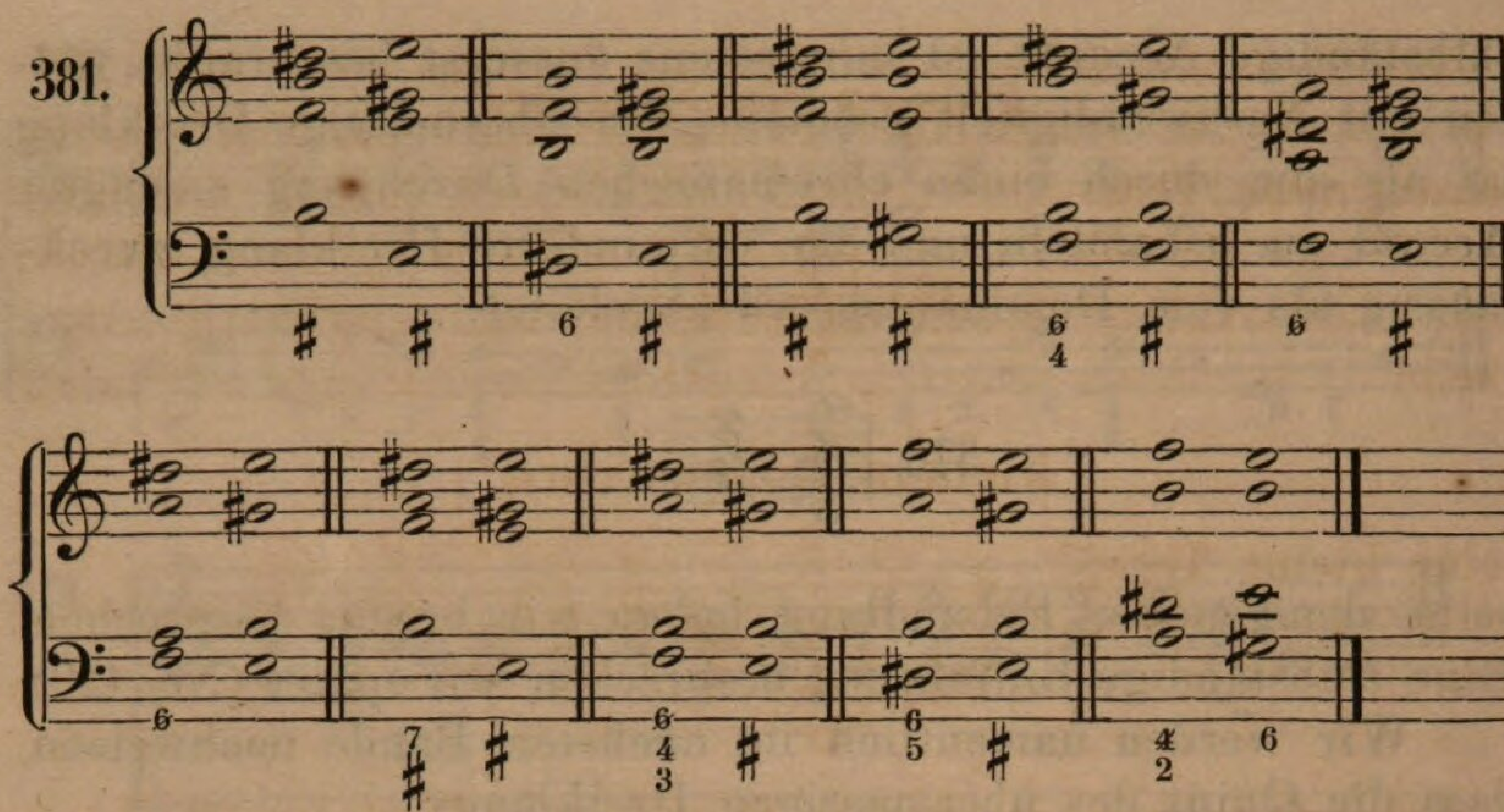
379. 

und dem aus beiden zusammengesetzten verminderten Septimenaccord:

380. 

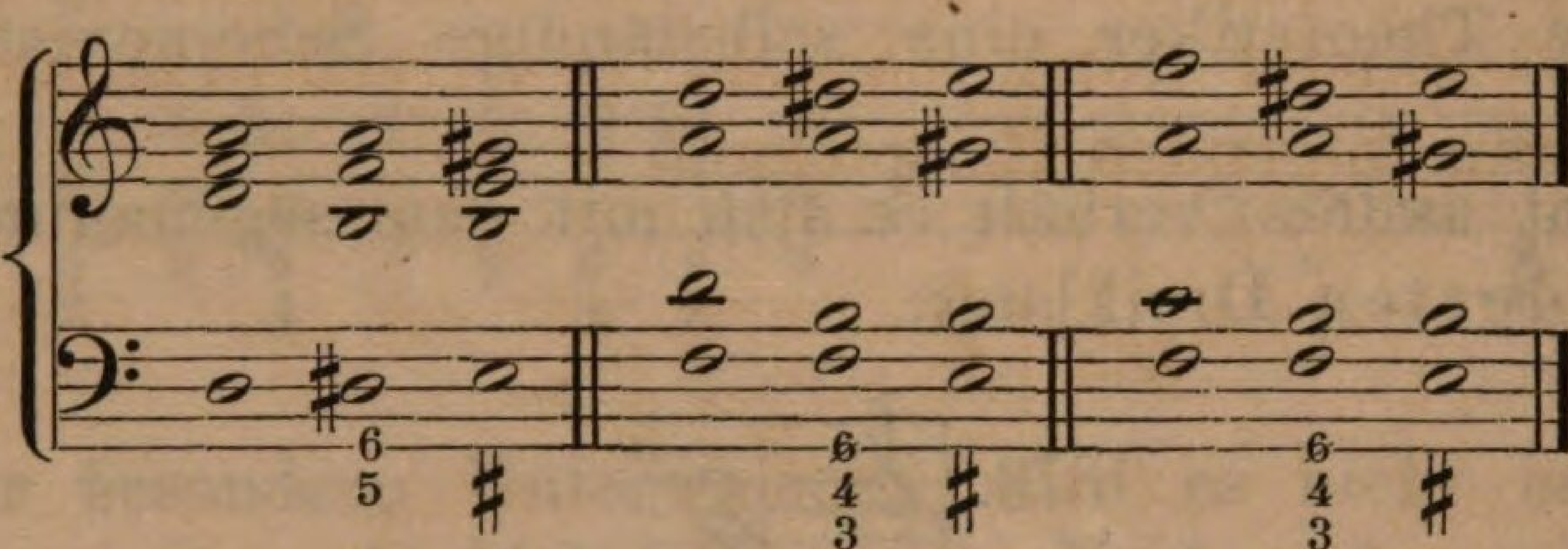
Sie sind durchaus unselbständige, von dem Dominantaccord *h* — *dis* — *fis* — *a* abhängige Accorde. Ihre regelmässige Auflösung erfolgt daher wie bei jenem:

381.



Weil der Septimenaccord nach der einen Hälfte, *a — f*, nach der Unterdominantseite gehört, und nur die andere, *h — dis*, nach der Oberdominant, so ist seine Einführung natürlich häufiger möglich, als die jenes Dominantaccordes. Er ist nicht nur wie dieser einzuführen, sondern auch dort, wo jener harmonisch herb klingen würde:

382.



Diese Eigenthümlichkeit seiner Zusammensetzung giebt ihm zugleich jene Mehrdeutigkeit wie den vom kleinen Nonenaccord abgeleiteten Septimenaccorden, und macht ihn, wie diese zu einem, wenn auch wenig bedeutsamen, aber bequemen Vermittler der Modulation.

Wir werden ihm bei der Lehre von der Modulation noch mehrmals begegnen.

Ein im gewissen Sinne noch selbständiger Accord ist nur noch der

Nonenaccord,

der dadurch entsteht, dass wir dem Septimenaccord noch ein Terzintervall zusetzen, und zwar beim

grossen Nonenaccord

eine grosse Terz:

383. 

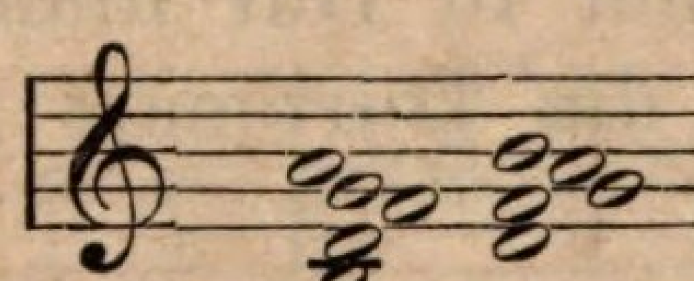
beim

kleinen Nonenaccord *)

eine kleine Terz:

384. 

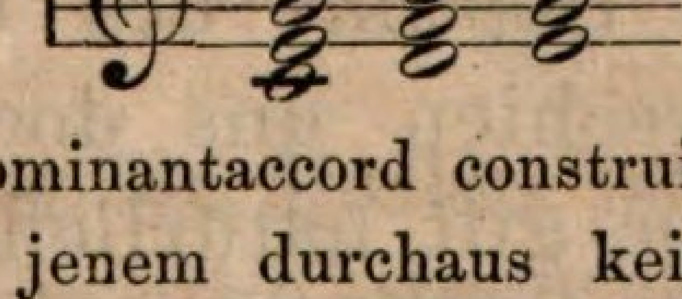
In dieser ursprünglichen Gestalt sind beide recht wol zu gebrauchen, aber sie bieten kaum mehr, als eine blosse Vermehrung des Tonmaterials durch zwei Accorde. Schon die Versetzung in andere Lagen stösst auf eigenthümliche Schwierigkeiten, namentlich bei dem grossen Nonenaccord. Hier werden durch eine solche Versetzung aus Intervallen der None und Septime Sekunden, die in einzelnen Lagen so nahe an einander treten, dass sie verwirrend in einander fliessen, wie in folgenden Beispielen:

385. 

Hier kann die Versetzung nur in der weiten Lage erfolgen, ebenso wie seine Umkehrungen:

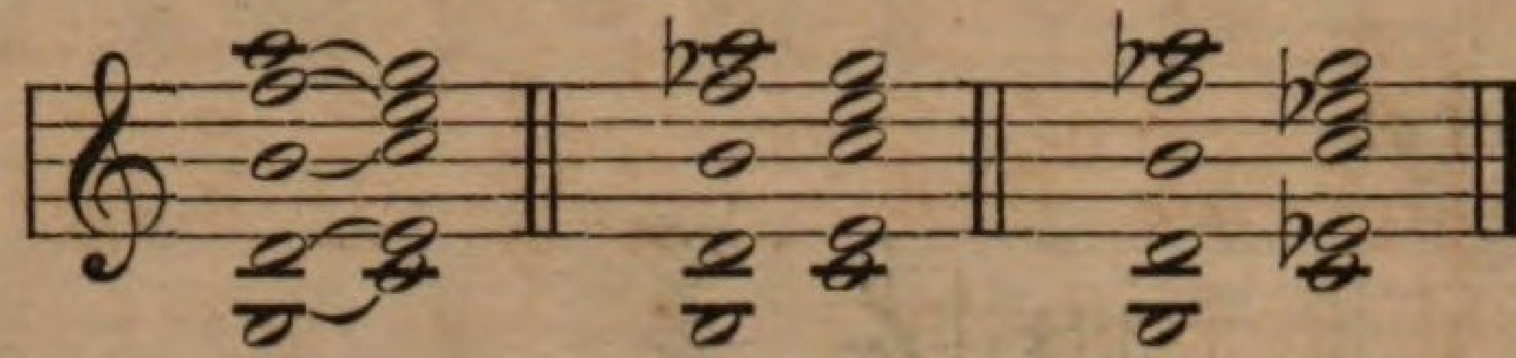
386. 

*) Einzelne Theoretiker construieren den Nonenaccord aus dem Dreiklange



und nennen den aus dem Dominantaccord construierten Nonenaccord: Nonenseptimenaccord. Wir vermögen jenem durchaus keine selbständige Bedeutung zu geben und behandeln ihn daher bei der Lehre vom Vorhalt.

Beide Nonenaccorde, der grosse und der kleine, müssen wie der Dominantaccord regelmässig aufgelöst werden. Die, diesem Accorde angehörigen Intervalle folgen ihrem bereits dargelegten Zuge, und das fünfte Intervall, die None, findet ihre Consonanz indem sie eine Stufe abwärts nach der Quint des consonierenden Dreiklangs sich wendet.

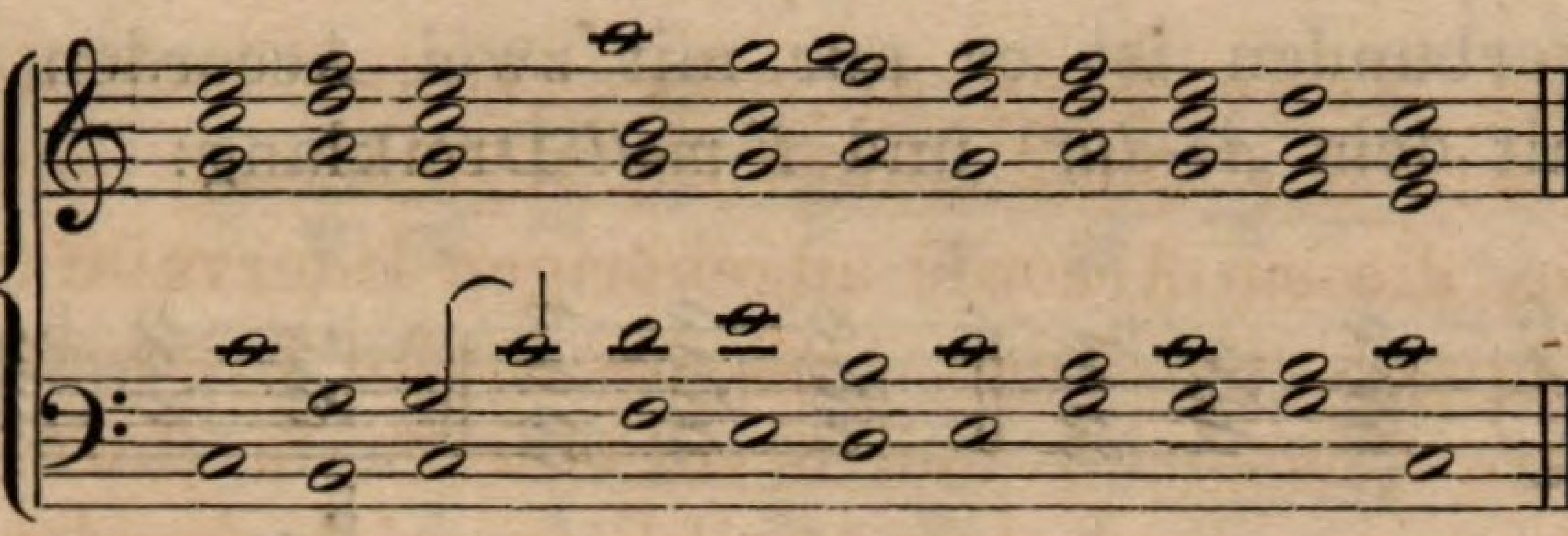
387. 

Die Auflösung des fünfstimmigen Nonenaccordes führt uns demnach zu einer fünfstimmigen Darstellung des Dreiklangs, die hier nicht ganz correct ist. Wir haben hier jedesmal die Terz verdoppelt, während bei dem fünfstimmigen Dreiklang die Quint zunächst zu verdoppeln ist. Allein wir werden, um namentlich im grossen Nonenaccord nicht falsche Quintenfortschreitungen zwischen der Ober- und der vierten Stimme zu erzeugen, genöthigt, die Quint steigen zu lassen. Noch sei erwähnt, dass der grosse Nonenaccord seine regelmässige Auflösung immer in Dur findet, während der kleine für die Moll- wie für die Durtonart gleichmässig angewendet wird.

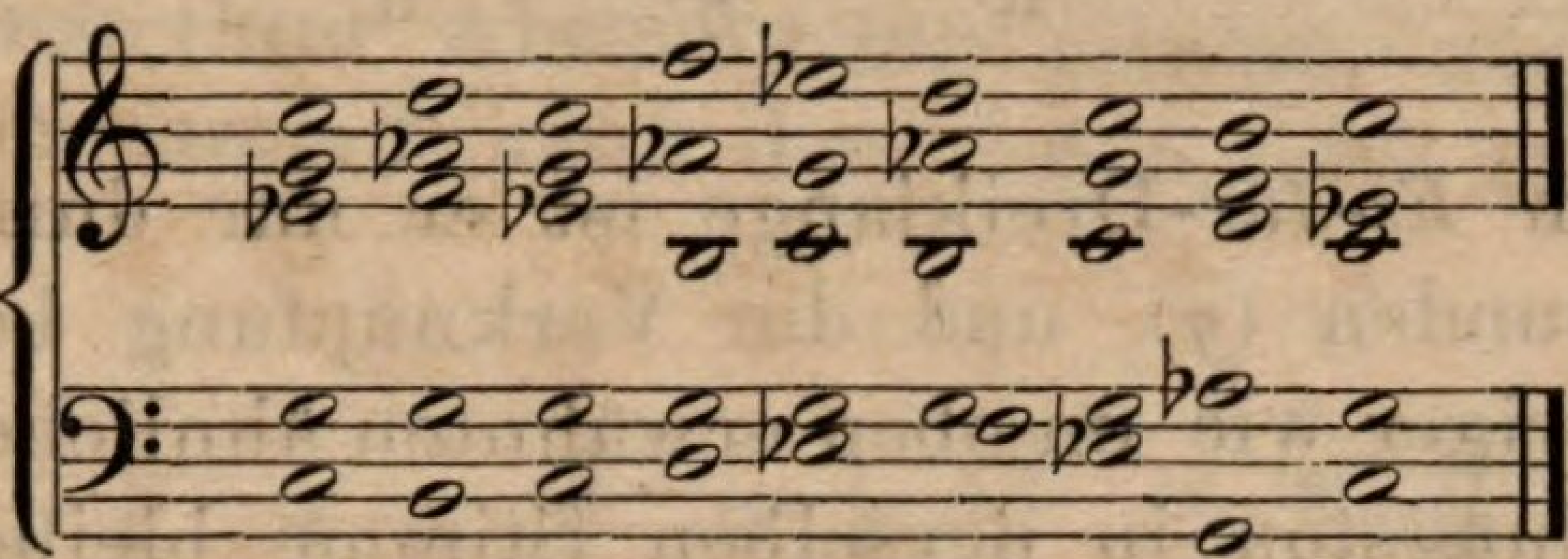
Bei der vierstimmigen Verwendung beider Accorde fehlt entweder die Quint, die schon im Septimenaccord kein wesentliches Intervall ist, oder die Septime, für welche hier die None als wesentliches Intervall eintritt.

Die Verknüpfung des Nonenaccordes mit andern Accorden erfolgt nach den bisher von uns erörterten Gesichtspunkten. Wie die Auflösung bedarf er auch der Vorbereitung, d. h. die dissonierenden Intervalle müssen im vorhergehenden Accorde consonierende Intervalle gewesen sein. Von dieser früher von uns aufgestellten Regel sind wir schon beim Dominantaccord wesentlich abgewichen. Auch der tonische Dreiklang, in welchem die Septime des Dominantaccords keine Vorbereitung findet, erschien uns doch als beste Vorbereitung desselben. Dasselbe gilt natürlich auch von den Nonenaccorden:

388.

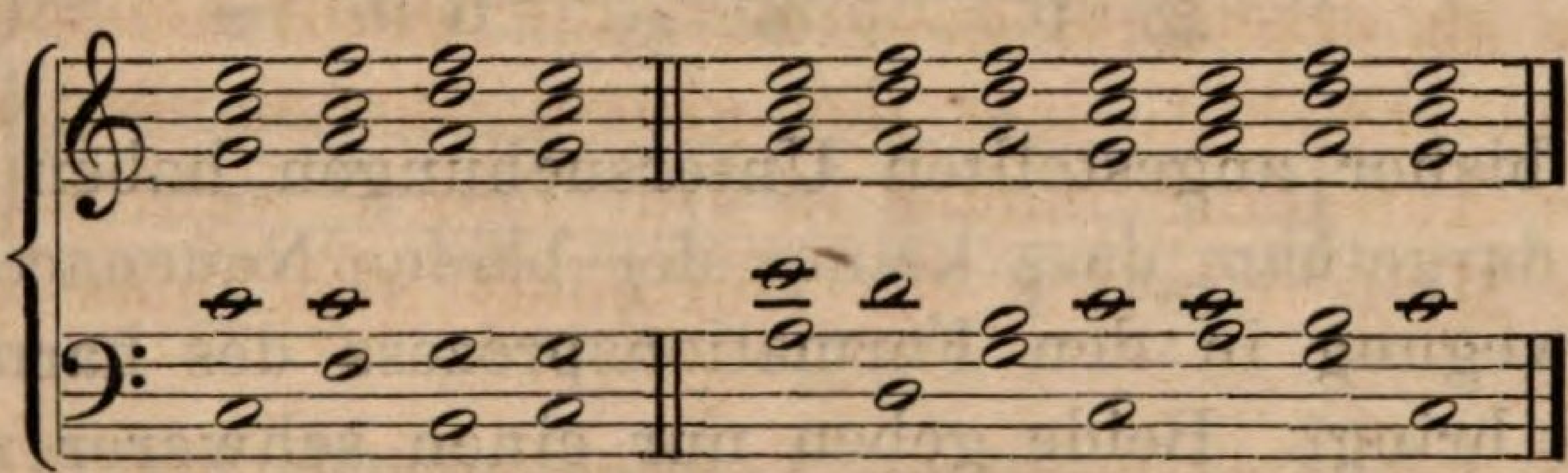


389.



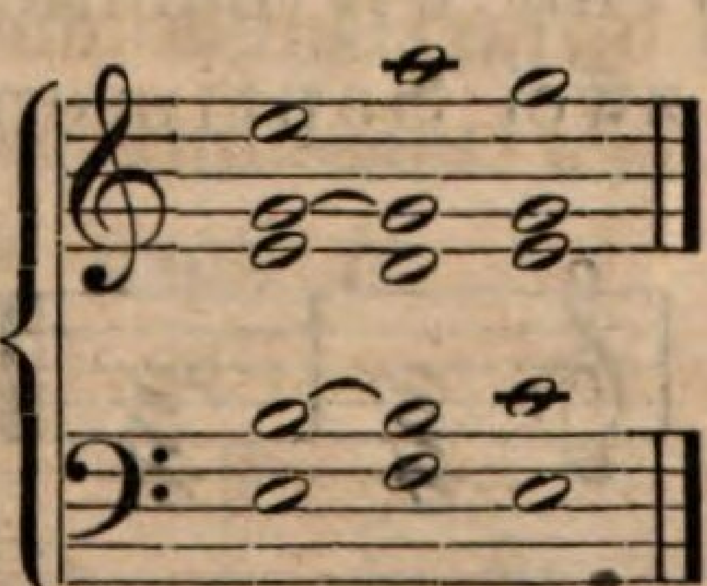
Von den übrigen Accorden werden sich die am leichtesten mit dem Nonenaccord verbinden lassen, bei denen die dissonierenden Intervalle oder wenigstens eins als Consonanzen vorhanden sind. Für den grossen Nonenaccord sind das zunächst der *F-dur-*, der *D-moll-* und der *A-moll*-Dreiklang:

390.



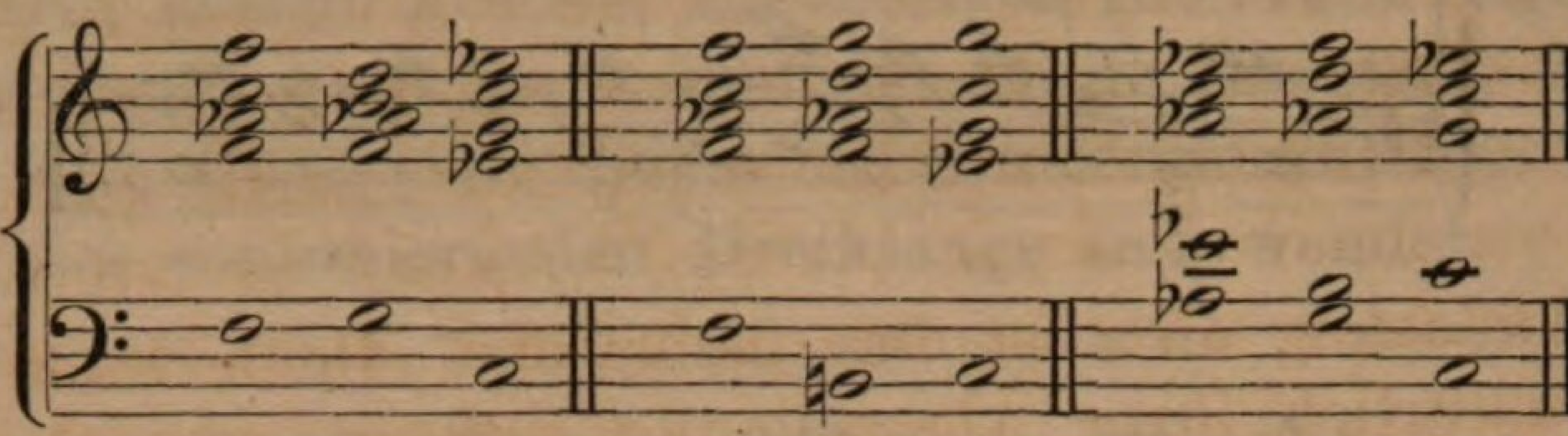
Mit dem *E-moll*-Dreiklange ist er nur in zwei Dissonanzen verbunden, und wenn diese beiden Intervalle wirklich verbindend in den betreffenden Stimmen bleiben sollen, so ist jene Einführung äusserst beschränkt.

391.

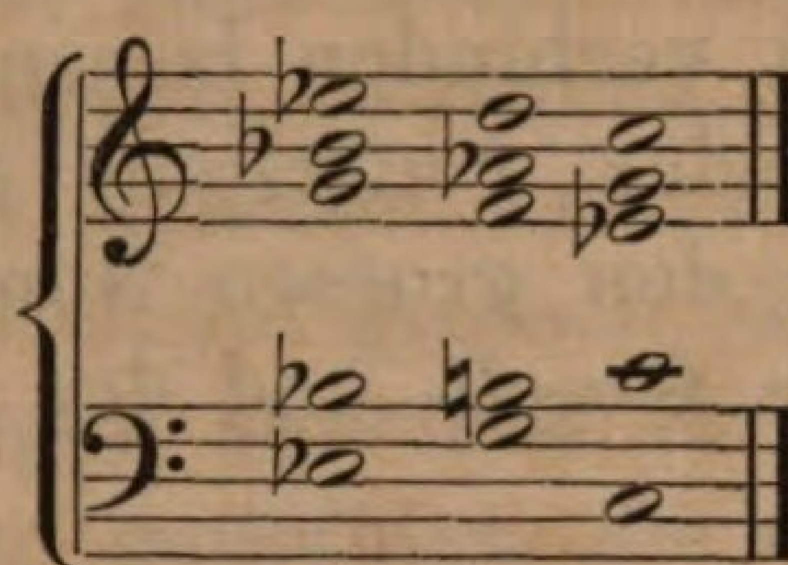


In allen vorstehenden Fällen ist auch der kleine Nonenaccord anstatt des grossen einzuführen. Durch seine Disso-

nanzen verbunden ist er nur mit zwei Accorden der Molltonart: mit dem *As-dur-* und *F-moll*-Dreiklang:

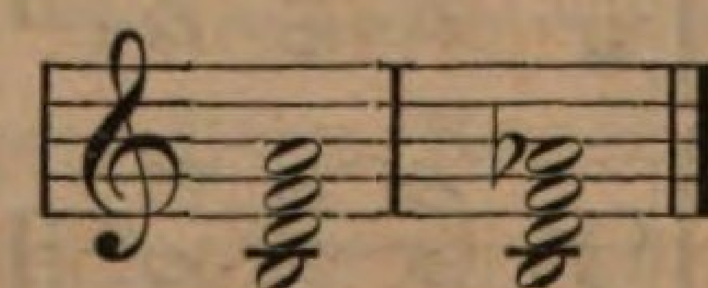
392. 

Mit dem *Es-dur*-Dreiklange ist er nur durch eine Consonanz verbunden (*g*), und die Verknüpfung beider ist fast noch schwieriger wie im oben erwähnten ähnlichen Fall, wenn der Verbindungston in derselben Stimme bleiben soll, während er leicht anschliessend ist, bei einer etwas freieren Einführung:

393. 

Die bisher angestellten Untersuchungen haben uns hinlänglich dargethan, dass keiner der beiden Nonenaccorde eine neue Bewegung in den Formationsprozess des harmonischen Materials bringt. Beide geben nur einen schwerer zu bewältigenden, aber dann doch auch machtvolleren Ersatz für den Dominantaccord. Seine derartige Verwendung im Kunstwerk kann uns erst im nächsten Bande beschäftigen.

Ungleich grössere Bedeutung auch für den harmonischen Gestaltungsprozess erlangt der, vom Nonenaccorde hergeleitete Septimenaccord. Wenn wir nämlich den Grundton beseitigen, so erhalten wir zwei Septimenaccorde:

394. 

Den ersten dieser beiden Septimenaccorde lernten wir schon als in der Tonleiter begründet kennen. Ihre Behandlung ist die des Septimenaccordes:

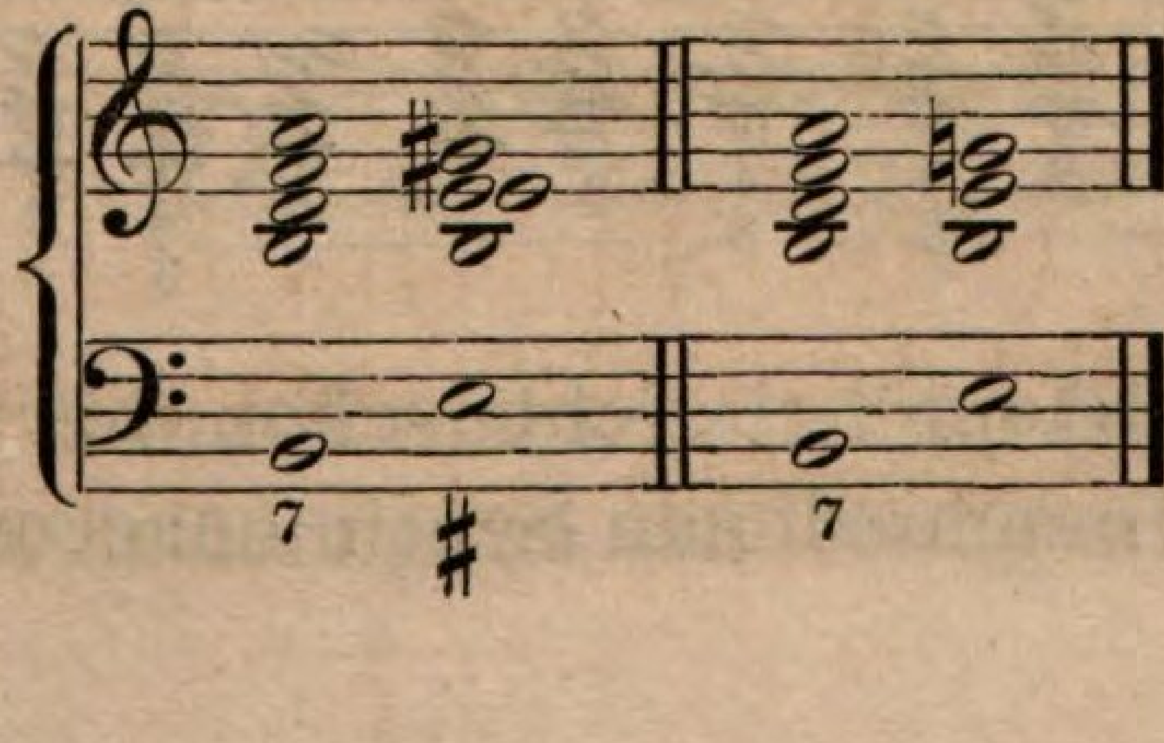
395.


Die Auflösung aber ist eine mehrfache. Beide lösen sich zunächst natürlich ihrer Abstammung gemäss, wie die entsprechenden Nonenaccorde nach dem *C-dur-* oder auch *C-moll-*Dreiklange auf:

396.

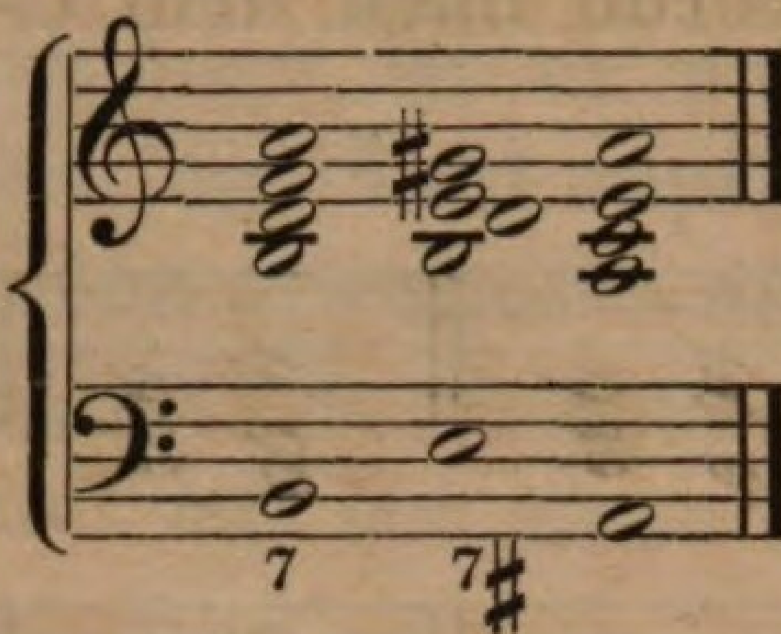



Für den ersten Septimenaccord ist Vorsicht bei der Auflösung zu empfehlen, da er leicht auf Quintenfortschreitungen führt. Wir müssen die beiden gefährlichen Intervallen entweder in der Gegenbewegung führen, oder sie in das Verhältniss einer Quart setzen. Bei dem verminderten ist eine solche Vorsicht weniger geboten. Der vom grossen Nonenaccord abgeleitete kann auch selbständig betrachtet werden. Seine Auflösung erfolgt dann zunächst wie die des Dominantaccordes auf derselben Stufe nach *E*.

396.


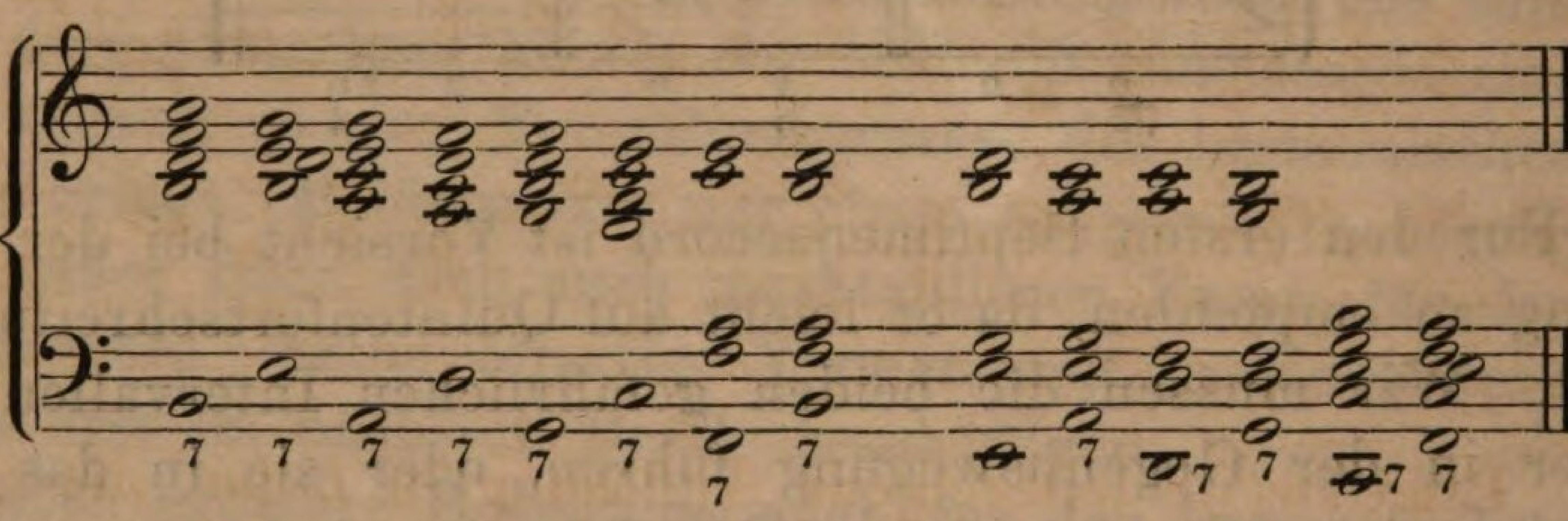
Doch ist der Zug nach dem *E-dur*-Dreiklange nicht stark, weil der Leitton *dis* fehlt; das dafür gesetzte *d* hat wenig Trieb nach *e* aufwärts zu gehen, um so weniger als nach diesem Ton die verminderte Quint des Septaccordes — *f* energisch drängt; und da es auch nicht abwärts geführt werden kann, so kann es bequem liegen bleiben, wodurch wir wieder auf einen Septimenaccord geführt werden, welcher sich dann folgerichtig auflöst:

398.



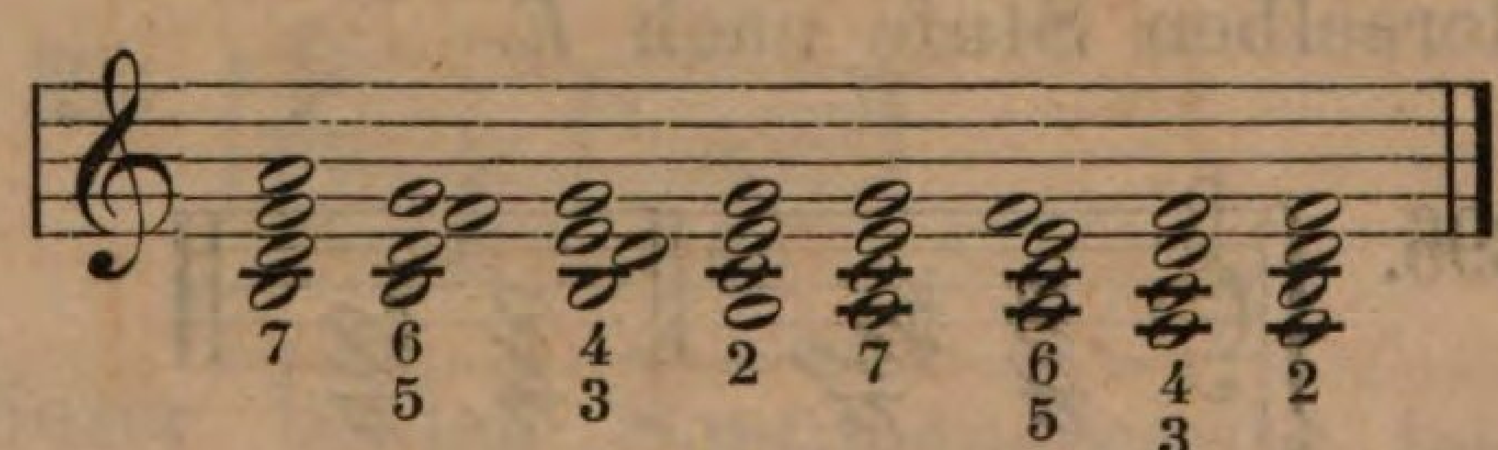
Dadurch erhalten wir eine neue Schlussformel für die Molltonart. Wenn wir dann dies Verfahren auf die zweite Auflösung nach Moll anwenden, so erhalten wir einen neuen ähnlich gebildeten Septimenaccord, den wir wieder in derselben Weise auflösen, und das Verfahren fortgesetzt, giebt uns dann die ganze Reihe leitereigener Septimenaccorde:

399.



Wir haben in dieser Reihe immer zwei Intervalle aufgelöst, die Septime und die Quint; lösen wir nur die Septime auf, so erhalten wir wieder eine Reihe von Septimenaccorden:

400.



Aus diesen Beispielen geht schon hervor, dass die Beziehungen dieser verschiedenen Septimenaccorde unter einander

und zu dem übrigen harmonischen Material reich und mannichfaltig ist. Sie werden beim grossen und kleinen Septimenaccord *c—e—g—h* und *a—c—e—g* noch erweitert durch die eigenthümliche Stellung, welche sie innerhalb der verschiedenen Tonarten einnehmen, denen sie angehören. Der grosse Septimenaccord *c—e—g—h* gehört nicht nur der *C-dur-*, sondern auch der *G-dur-*, der *A-moll-* und der *E-moll-*Tonart an und erfährt darnach eine abweichende Behandlung. Seine leitereigene, natürlichste Auflösung in *C-dur* (und in *A-moll*)

401.



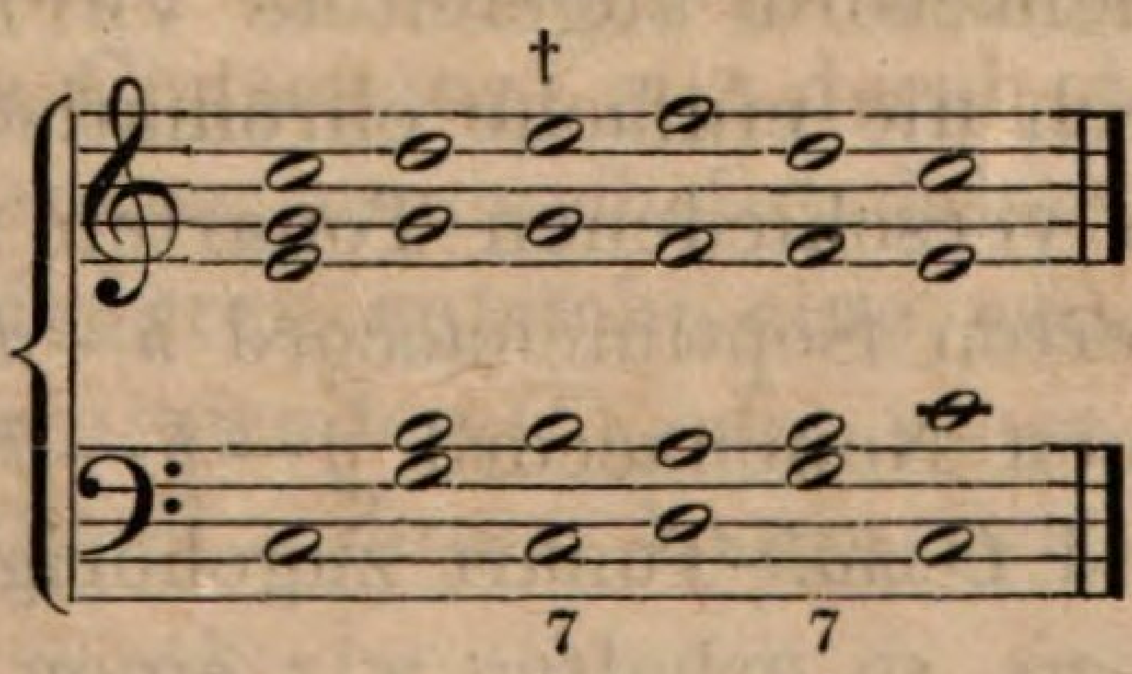
erfolgt leitereigen in *G-dur* und *E-moll* ganz entsprechend in folgender Weise:

402.



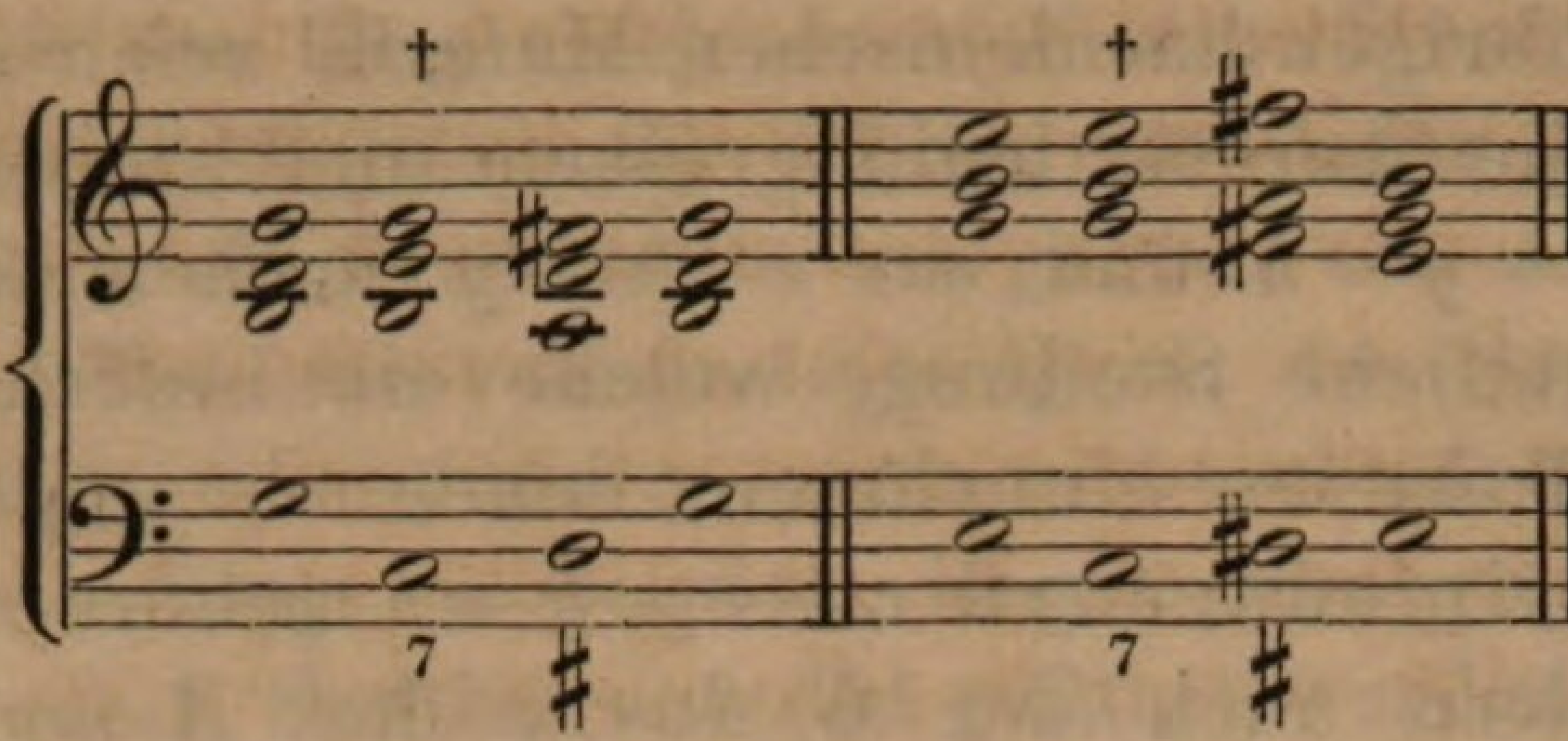
Eine zweite leitereigene Auflösung in *C-dur*, die aus den oben angeführten Septimenreihen hinreichend gerechtfertigt erscheint:

403.



ergiebt für die *G-dur*-Tonart, wie für die *E-moll*-Tonart wieder abweichende leitereigene Auflösungen:

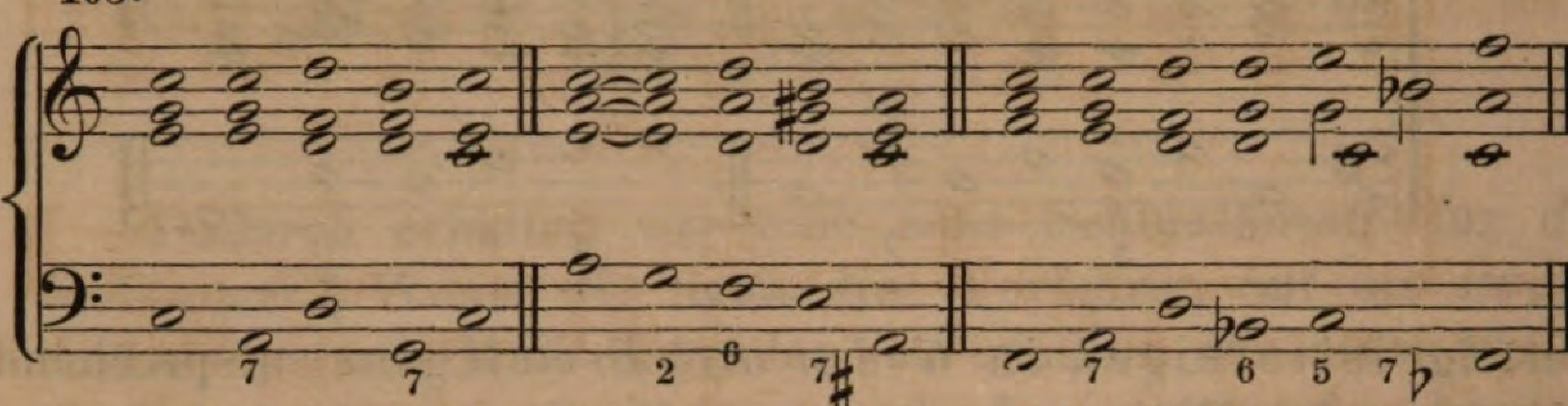
404.



Ganz in derselben Weise wird die Auflösung des kleinen Septimenaccordes *a — c — e — g* eine verschiedene.

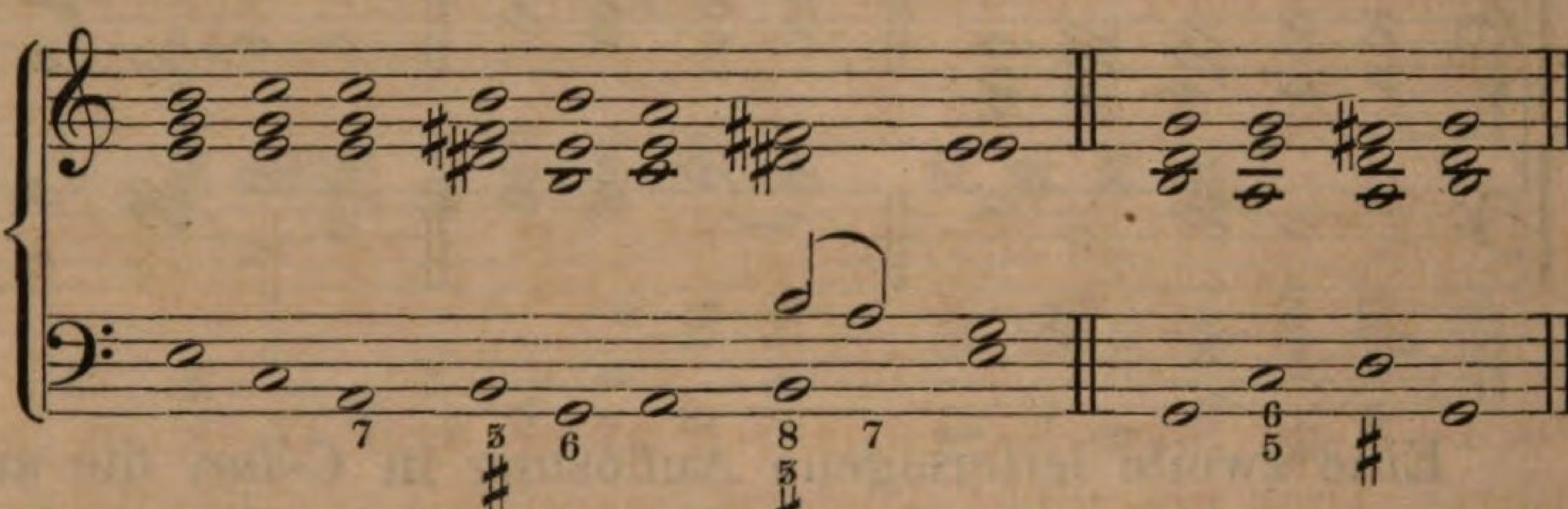
Die leitereigene Auflösung in *C-dur, A-moll* und *F-dur,* welchen Tonarten er angehört,

405.



wird in *E-moll* und *G-dur,* in welchen Tonarten er gleichfalls verwendet wird, eine andere als dort:

406.



Eine fast noch mehr ausgeprägte Mehrdeutigkeit zeigt der, vom kleinen Nonenaccord abgeleitete verminderte Septimenaccord. Durch die einfache chromatische Verwechselung vermögen wir ihn verschiedenen Tonarten zuzuweisen.

Den verminderten Septimenaccord *h—d—f—as* erkannten wir als vom kleinen Nonenaccord *g—h—d—f—as* abgeleitet und der *C-dur-* und *C-moll-*Tonart zugehörig. Verwandeln wir *as* chromatisch in *gis,* so erhalten wir einen nur in seinen Beziehungen veränderten, verminderten Septimenaccord *gis—h—d—f,* der vom kleinen Nonenaccord *e—gis—h—d—f* abgeleitet,

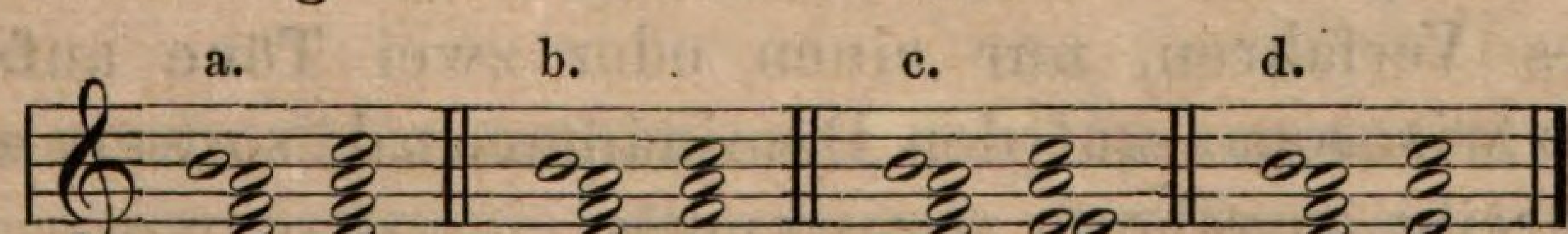
der *A-dur-* und *A-moll*-Tonart angehört, und in dem tonischen Dreiklang dieser Tonarten seine natürliche Auflösung findet (407*a*). Verwechseln wir dann auch noch *f* in *eïs* chromatisch, so erhalten wir den verminderten Septimenaccord *eïs—gis—h—d,* der vom kleinen Nonenaccord *cis—eïs—gis—h—d* abgeleitet, nach *Fïs-dur* und *Fïs-moll* führt (*b*). Verwechseln wir dann noch *h* des ersten Septimenaccordes in *ces,* so erhalten wir den verminderten Septimenaccord *d—f—as—ces,* der von dem kleinen Nonenaccord *b—d—f—as—ces* abgeleitet, nach *Es-dur* oder *Es-moll* weist.

407. 

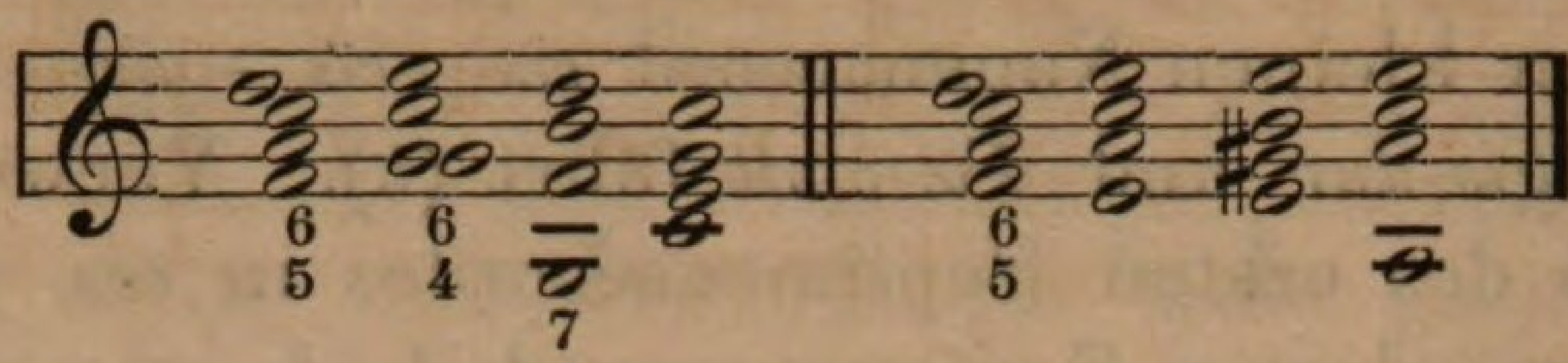
Dass wir jeden dieser veränderten verminderten Septimenaccorde durch Auflösung der Septime in den entsprechenden Dominantaccord verwandeln können, bedarf keiner weitern Erläuterung,

408. 

um so mehr, als dies Verfahren keine neue Wendung herbeiführt. Dies geschieht dagegen, wenn wir ein ähnliches Verfahren auf den, vom grossen Nonenaccord abgeleiteten Septimenaccord anwenden. In dem Septimenaccord *h—d—f—a* bilden *d—f—a* eine Consonanz; nur durch den Hinzutritt des *h* entsteht die Dissonanz; es erscheint daher nöthig, sie zuerst aufzulösen (409*a*), dadurch entsteht eine neue Dissonanz wenn wir nicht noch einen zweiten (*b*) oder einen dritten (*c* und *d*) an der Auflösung Theil nehmen lassen:

409. 

Diese Auflösungen werden häufig zur Bildung des Schlusses angewandt. Sie sind natürlich auch bei jedem andern unserer leitereignen Septimenaccorde möglich:

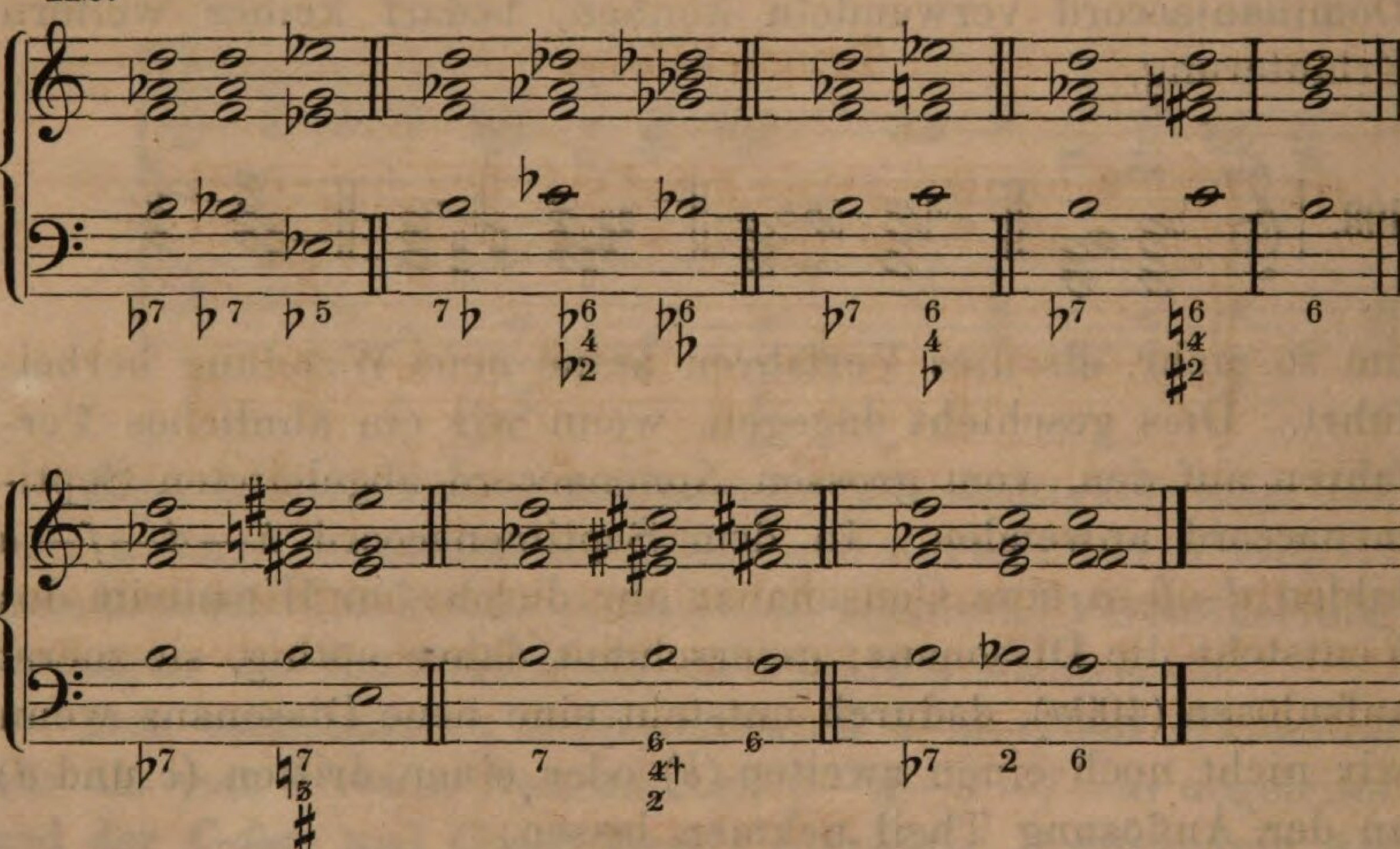
410. 

und demgemäss sogar beim Dominantaccord in allen seinen Umkehrungen:

411. 

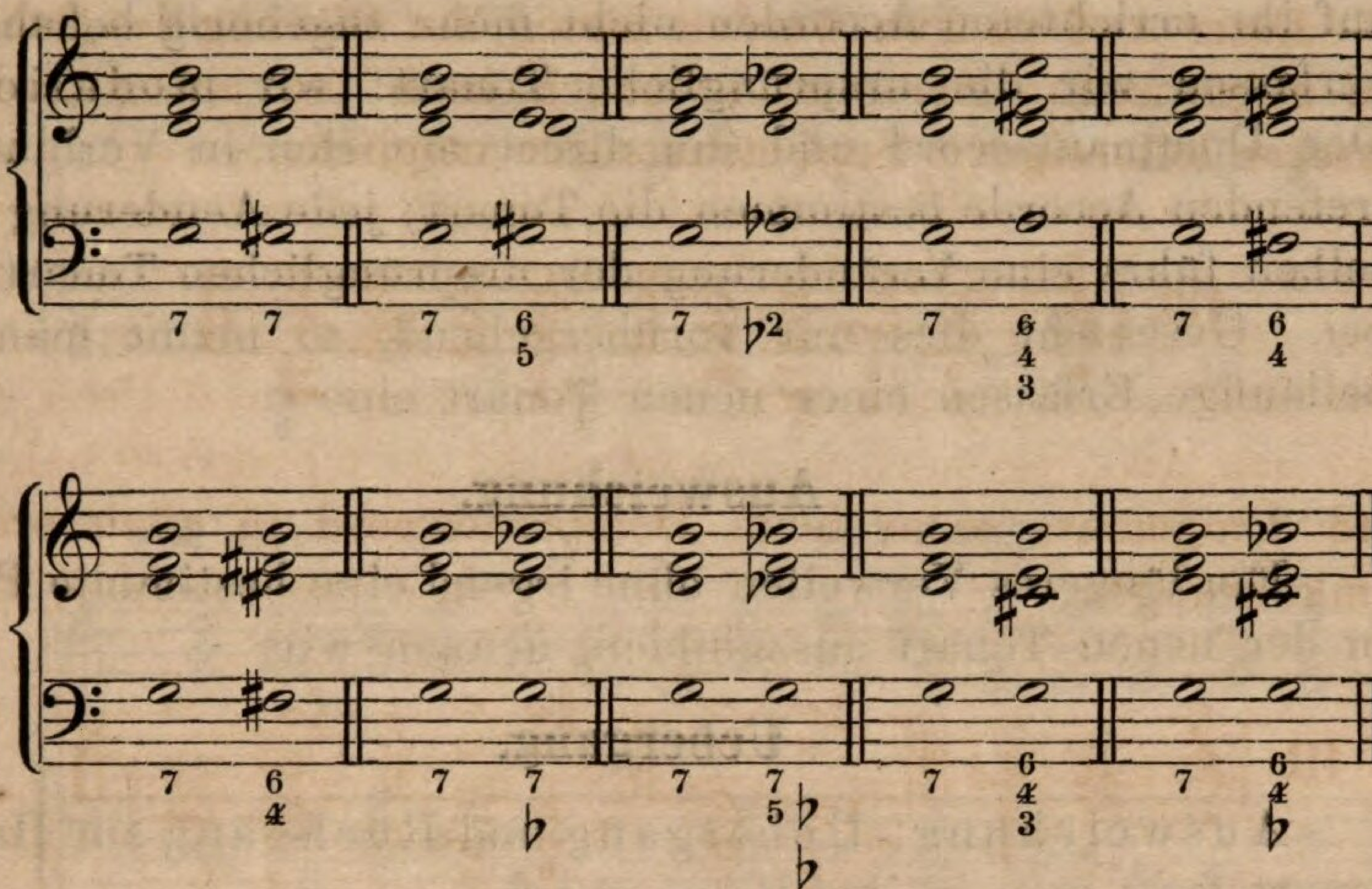
Beim verminderten Septimenaccord ist es nicht eigentlich die Auflösung eines Intervalls, sondern die (chromatische) Veränderung, welche uns auf neue, den harmonischen Gang verändernde Dominantaccorde führt:

412.



Jenes Verfahren, nur einen oder zwei Töne aufzulösen, vermögen wir sogar auf den Dominantaccord, so weit er jener Septimenreihe angehört, anzuwenden:

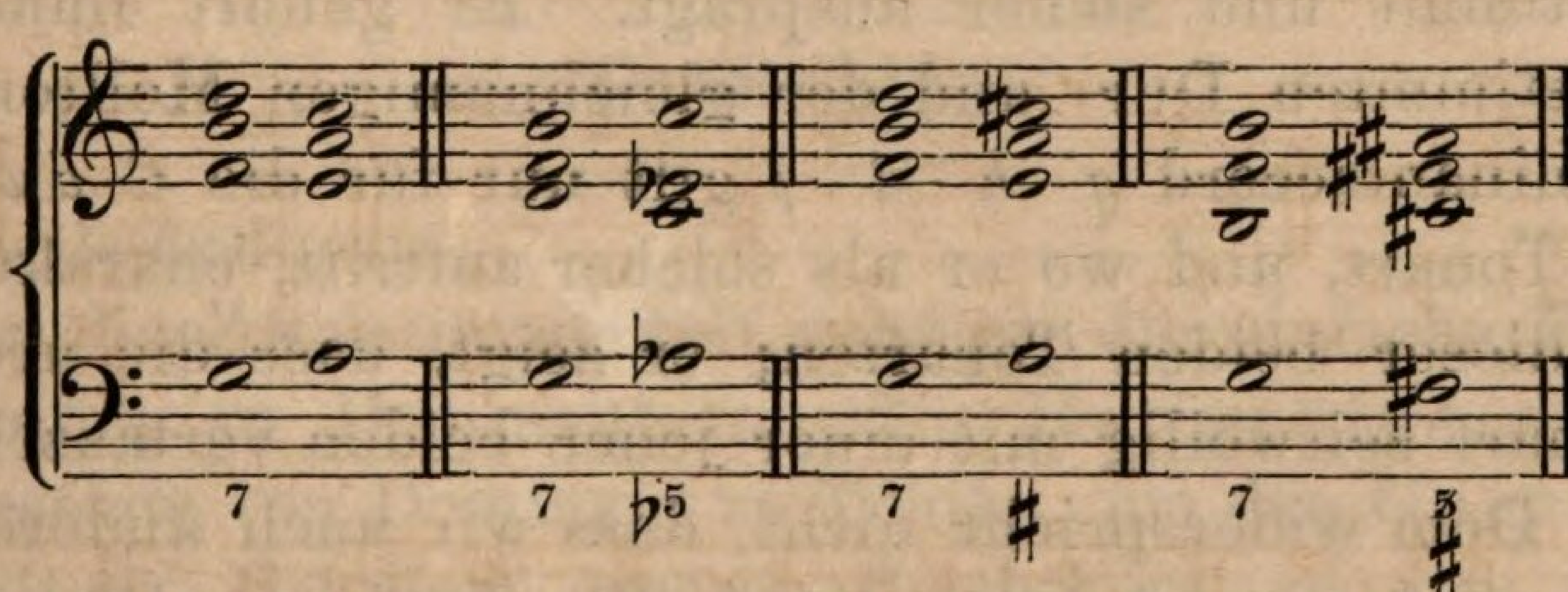
413.



Wir nennen solche Fortschreitungen **Trugfortschreitungen**. Darnach ist es erklärlich, dass selbst der Dominantaccord nach andern Dreiklängen, als nach dem tonischen fortschreiten kann. Derartige Schlüsse, welche die, durch den Dominantaccord angeregte Bewegung in anderer, als der normalen Weise abschliessen, heissen

Trugschlüsse.

414.



Alle diese Uebungen haben uns schon mitten hinein in einen Theil der Unterweisung geführt, dessen wir bereits Erwähnung thaten: in die Lehre von der

Modulation.

Sowie wir die verschiedenen **Septimenaccorde** anders als leitereigen auflösen, oder sie als der Dominant und den

auf ihr errichteten Accorden nicht mehr zugehörig behandeln, verlassen wir die ursprüngliche Tonart: wir modulieren. Der Dominantaccord und die direct mit ihm in Verbindung tretenden Accorde bestimmen die Tonart; jede Aenderung derselben führt eine Veränderung der ursprünglichen Tonart herbei. Geschieht dies nur vorübergehend, so nennt man das beiläufige Erfassen einer neuen Tonart eine

Ausweichung.

Ein längeres Verweilen ohne irgend eine bestimmte Partie in der neuen Tonart auszubilden, nennen wir

Uebergang.

Ausweichung, Uebergang und Rückgang zur Haupttonart fasst man in der Regel unter

Modulation

zusammen.

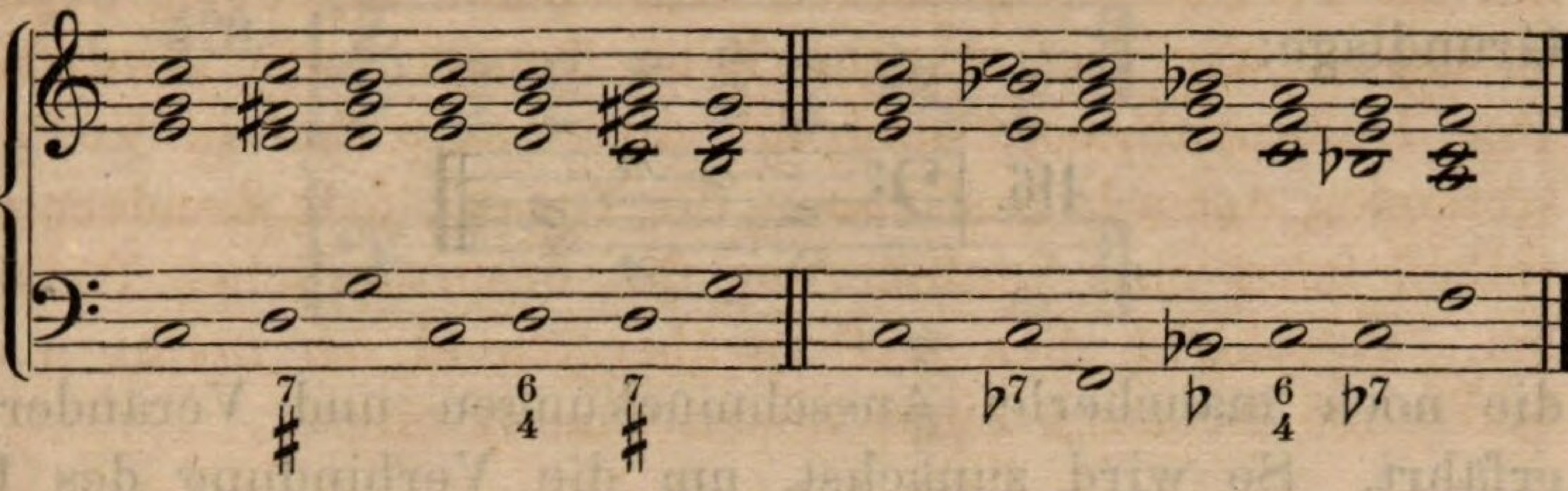
Das erste und Haupterforderniss für die Modulation ist natürlich: die neue Tonart unzweifelhaft festzustellen. Dies geschieht, wie wir bereits sahen, durch den Dominantaccord.

Wir erkannten ihn bereits als den Accord, der die Tonart erst bestimmt und sicher ausprägt. Er gehört immer nur einer bestimmten Dur- und der gleichnamigen Molltonart an. Der Dominantaccord *g—h—d—f* gilt nur für die *C-dur-* oder *C-moll-*Tonart, und wo er als solcher auftritt, charakterisiert er eine dieser beiden Tonarten; er zeigt, dass die ursprüngliche Tonart zeitweilig mit einer jener beiden vertauscht worden ist. Dem widerspricht nicht, dass wir auch andere seiner Auflösungen kennen lernten, da er hier nicht als Dominantaccord, sondern als leitereigener Septimenaccord auftritt; um die, auf diesem Wege gewonnene andere Tonart fest auszuprägen, wird es immer des ihr zugehörigen Dominantaccordes bedürfen. Dieser nur charakterisiert die Dominantbewegung als solche, die auf verschiedenem Wege zu erreichen ist.

Die Modulation nach einer nächst verwandten Tonart kann meist ohne alle weitere Vorbereitung erfolgen; durch die blosse Einführung des neuen Dominantaccordes:

Von *C-dur* nach *G-dur*; nach *F-dur*;

415.



nach *A-moll*; nach *D-moll*.



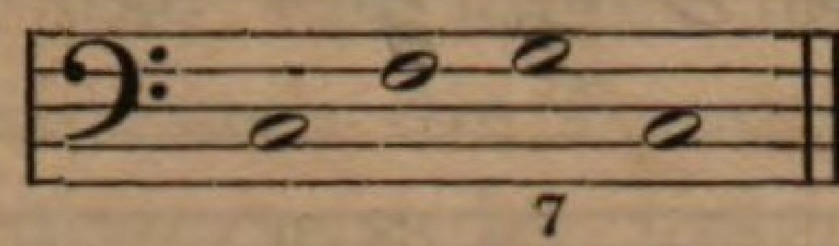
Die Tonarten, nach welchen wir oben modulierten, sind mit der *C-dur*-Tonart nahe verwandt, und die Verbindung des *C-dur*-Dreiklangs mit dem Dominantaccord der neuen Tonart bedarf keiner besondern Vermittelung. Die neu erfasste Tonart haben wir durch einen vollen befriedigenden Schluss fest ausgeprägt; hierbei haben wir Gelegenheit, die Lehre vom

Ganzschluss

zu vervollständigen.

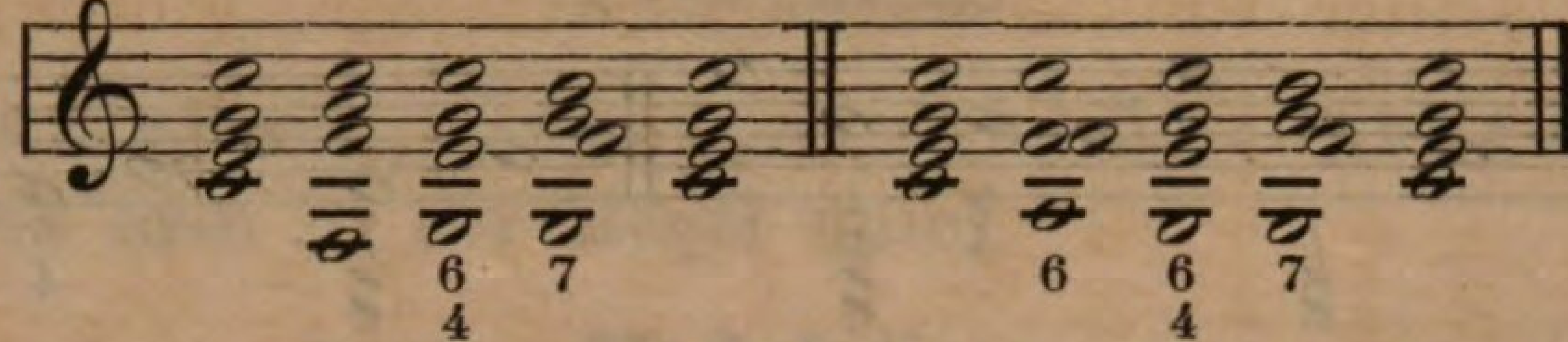
Für die Zweistimmigkeit genügte die einfache Wendung von Tonika zu Dominant um den Halbschluss, die entgegengesetzte von Dominant zu Tonika, um den Ganzschluss zu erhalten. Bei dem grossen Reichthum, zu dem das harmonische Material jetzt angewachsen ist, und der mannichfachen Deutung, welche es in einzelnen Wendungen zulässt, wird auch ein reicher ausgestatteter Schluss, welcher die Tonart unzweifelhaft feststellt, nothwendig. Die harmonische Schlussformel (Schlusscadenz) nimmt deshalb zugleich die Unterdominant als dritten Angelpunkt der Tonart neben jene andern beiden — Dominant und Tonika — mit auf, wodurch dann allerdings die Tonart unzweifelhaft festgestellt

wird. In *C-dur* hat der Schluss nachstehende harmonische Grundlage:

416. 

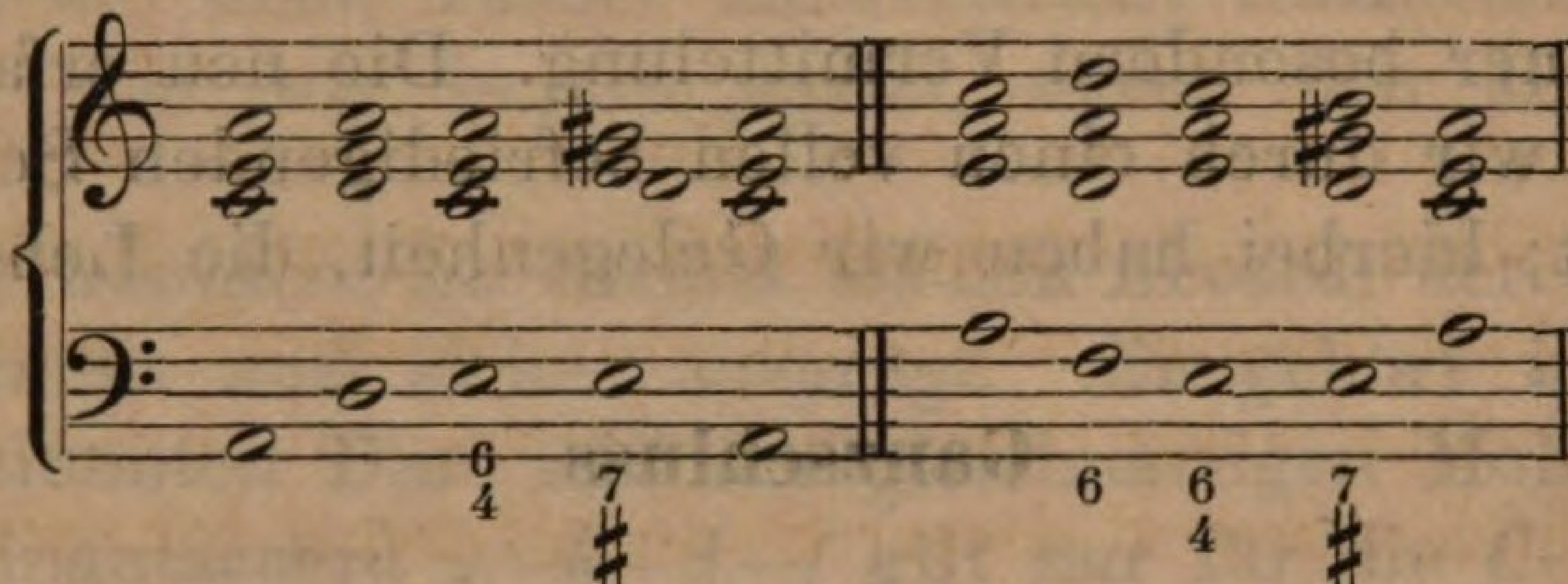
die noch mancherlei Ausschmückungen und Veränderungen erfährt. So wird zunächst, um die Verbindung des Unterdominantdreiklangs mit dem Dominantaccord etwas fliessender zu gestalten, zwischen beiden noch der tonische Dreiklang als $\frac{6}{4}$-Accord eingeschaltet:

a. b.

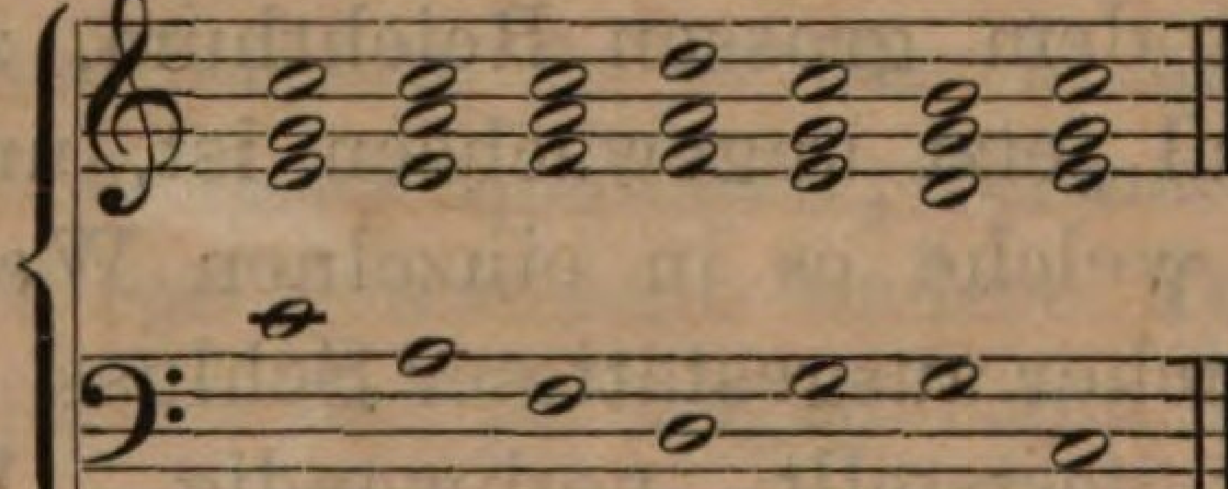
417. 

In *A-moll* ist der Schluss dem ganz entsprechend so gebildet:

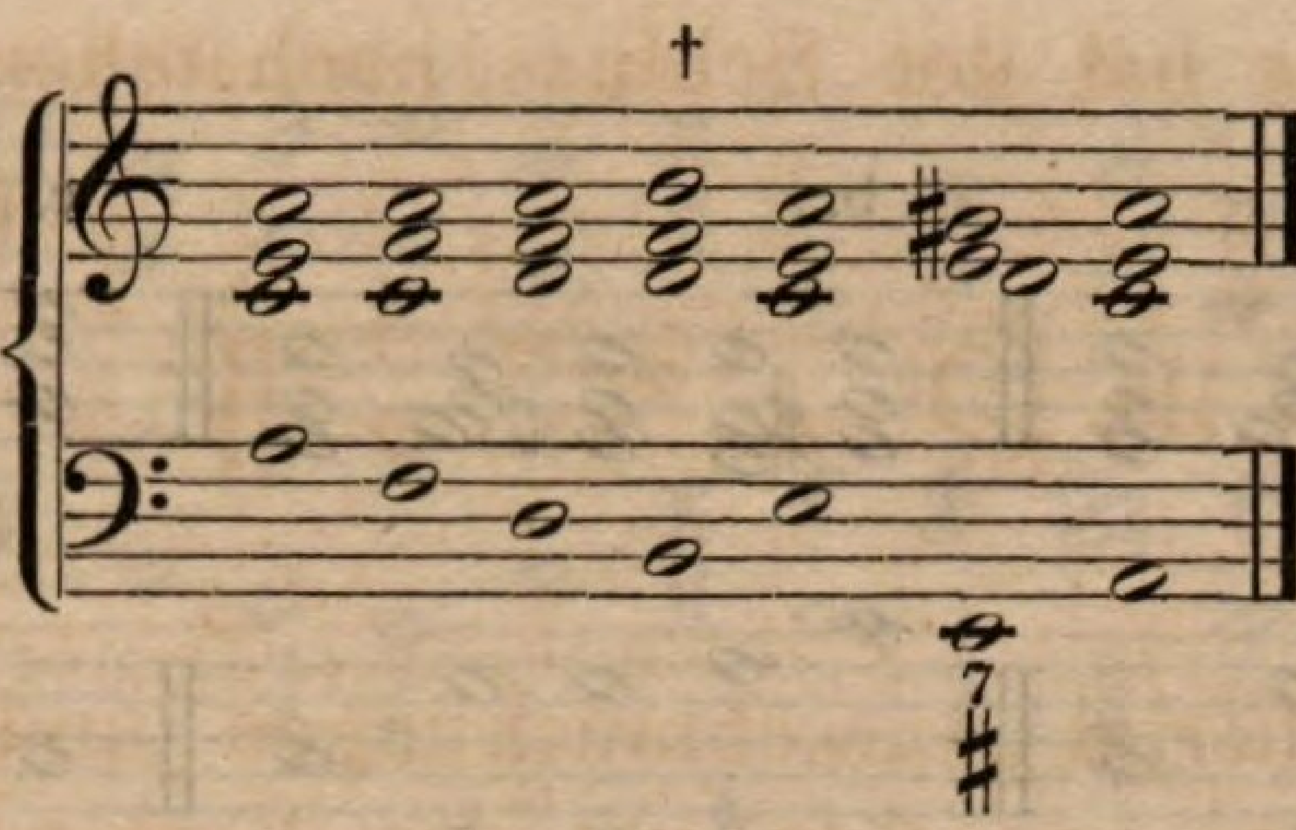
a. b.

418. 

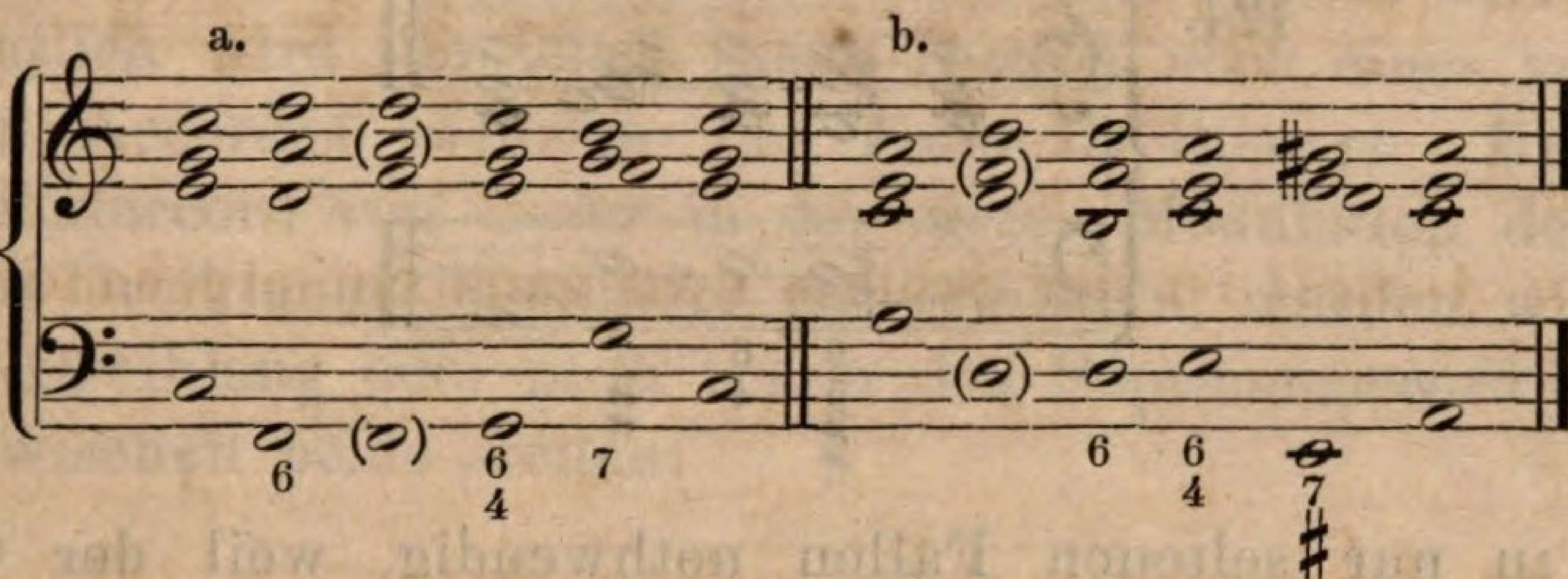
Harmonisch reicher wird dieser Schluss dann durch Aufnahme der verwandten Molltonarten:

419. 

Die treue Nachbildung dieses Ganzschlusses in Moll führt uns auf eine selbständige Einführung des verminderten Dreiklangs:

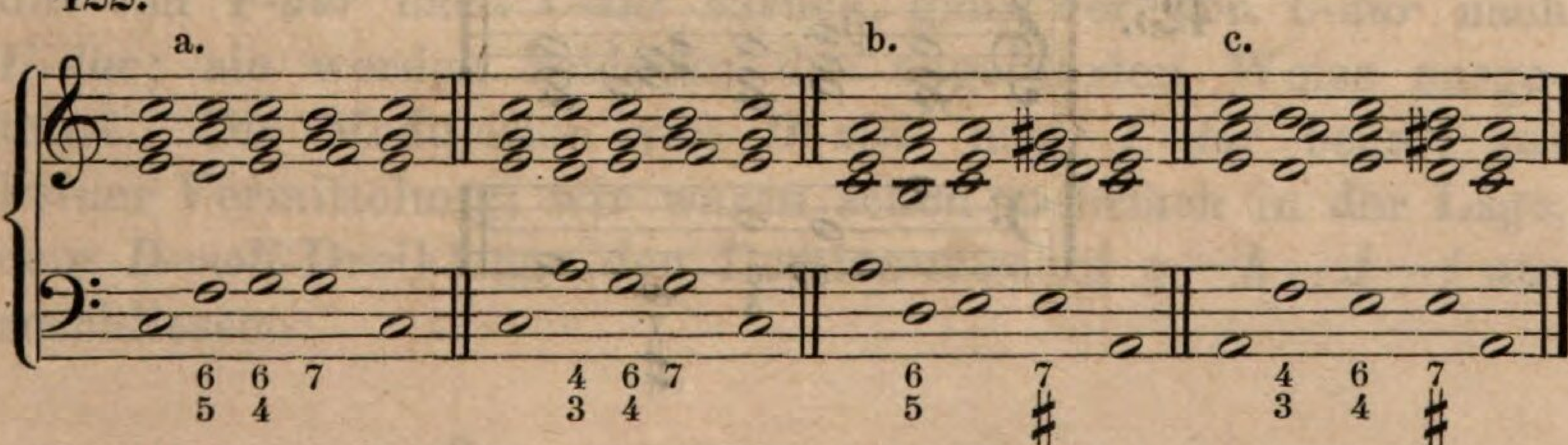
420. 

Eine nicht minder harmonisch wirksame, aber gedrängtere Schlussbildung erhalten wir ferner, wenn wir den zweiten und dritten Accord auslassen; natürlich müssen wir aber dann, um verbotene Fortschreitungen zu vermeiden, den vierten Accord in seiner Umkehrung als Sextaccord einführen:

421. 

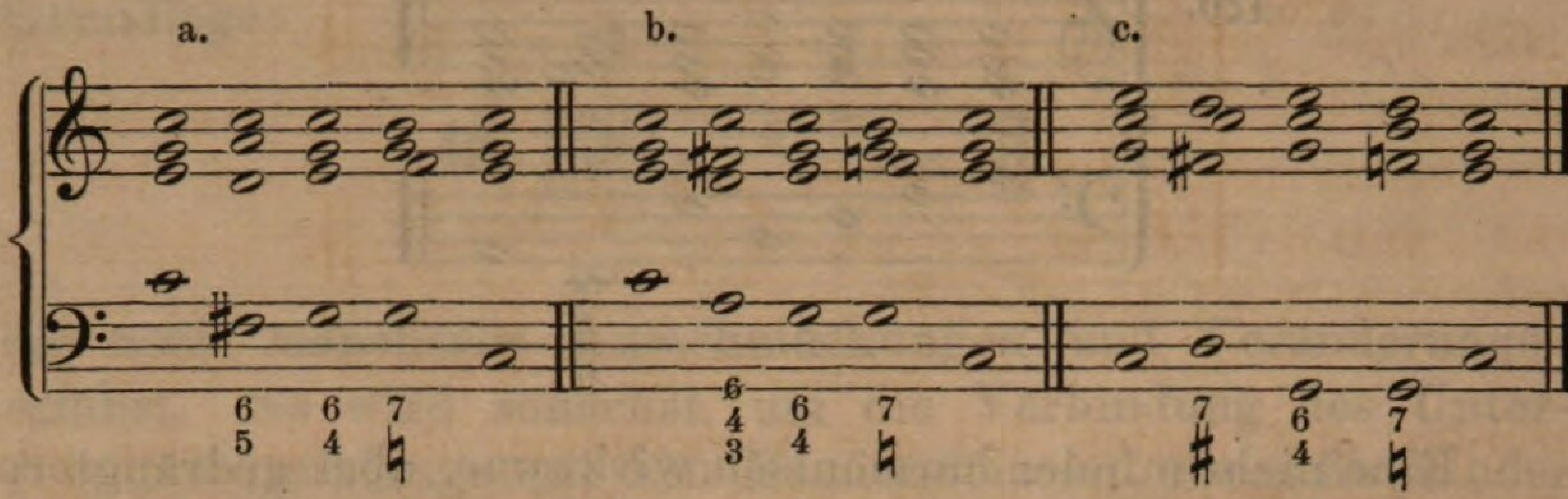
Dadurch haben wir die Unterdominant abgeschwächt, aber der Schluss ist einheitlicher geworden. Noch mehr ist dies der Fall, wenn wir statt des Molldreiklangs auf der zweiten in Dur, oder des verminderten in Moll, den leitereignen Septimenaccord dieser Stufe nehmen, der, wie wir aus No. 406 und 410 ersehen, sich auch nach dem Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs auflöst:

422.



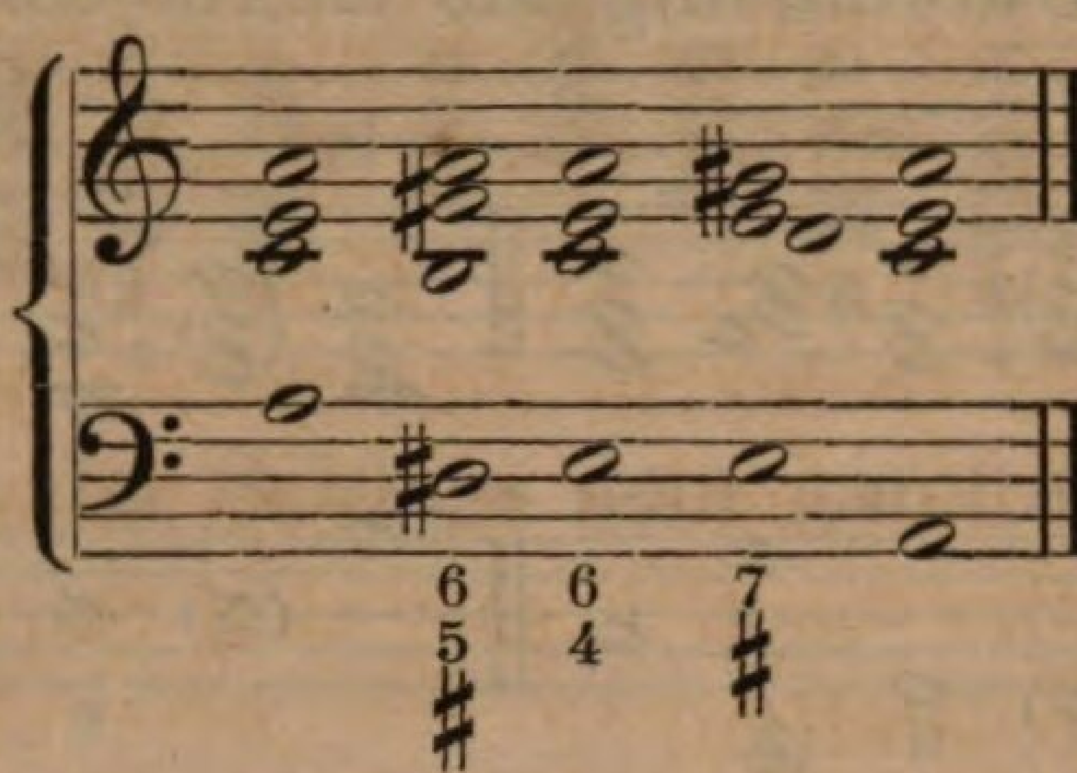
Selbst die unter No. 411 aufgeführte Wendung dieses Septimenaccordes mit grosser Terz können wir hier anwenden:

423.



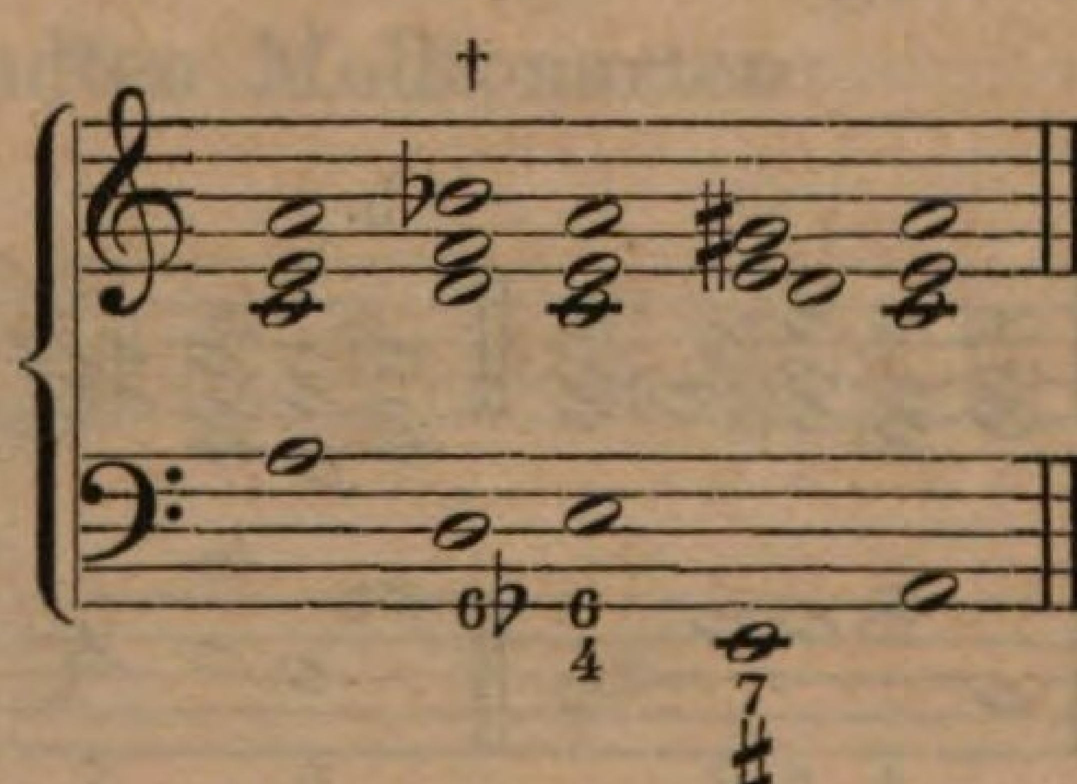
Ein ähnliches Verfahren in der Molltonart ist wol zulässig:

424.



doch in nur seltenen Fällen nothwendig, weil der Quintsextaccord in dieser Fassung nicht recht in den Charakter der Tonart passen will. Diesem entspricht mehr das entgegengesetzte Verfahren, nach welchem jene Schlussformel unter No. 420 *b*, durch Vertiefung der Sekunde (der Tonleiter oder der Sext des Sextaccordes) noch weicher und schmiegsamer, im Sinne der Tonart umgebildet wird.

425.



Die weitern Ausschmückungen, namentlich aber die weitern Modificationen des Ganzschlusses, wie die Vorausnahme der Terz des tonischen Dreiklangs im Dominantaccord:

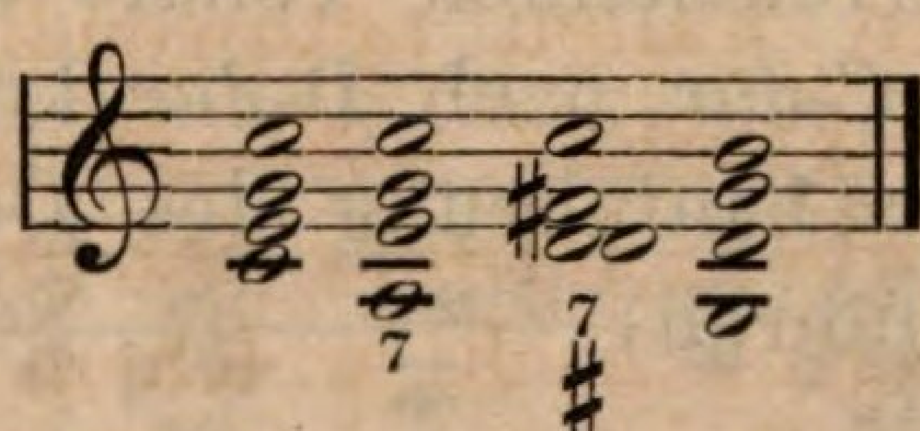
426.



werden erst später, bei der Verwendung des bis jetzt gewonnenen Materials zu künstlichen Gebilden in nähere Erwägung gezogen werden können.

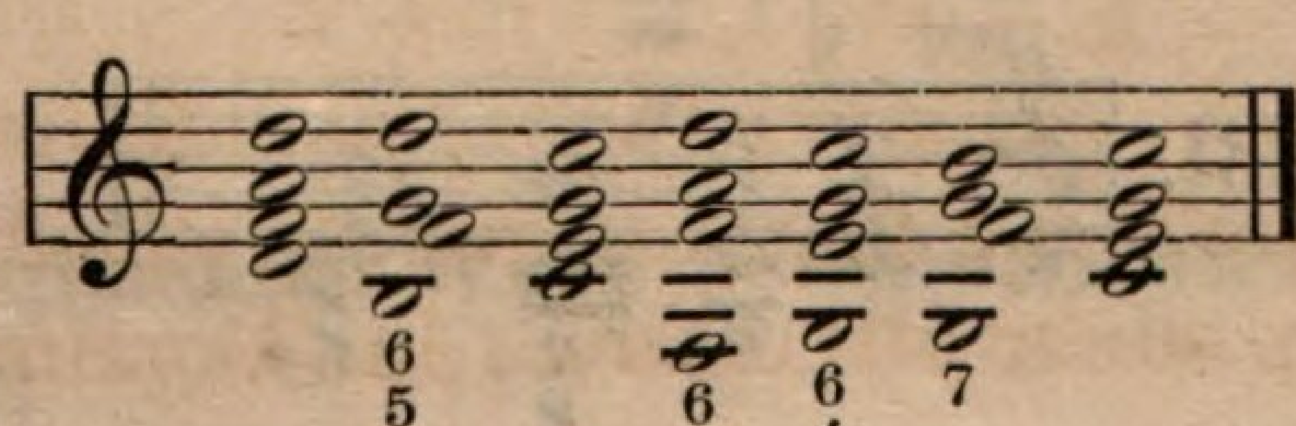
Von den unter No. 415 verzeichneten Modulationen ist nur eine einzige fliessend, die nach *F-dur*; die andern sind zwar durchaus zulässig, aber doch nicht hinlänglich vermittelt. Namentlich wird die letzte (nach *D-moll*) noch eines vermittelnden Accordes bedürfen, des *F-dur*-Dreiklangs. Um den Dominantaccord von *G-dur* in der ersten Modulation dem tonischen Dreiklange fliessender zu vermitteln, würden wir den *A-moll*-Dreiklang oder noch besser den Septimenaccord *a—c—e—g* zwischen beide stellen:

427.



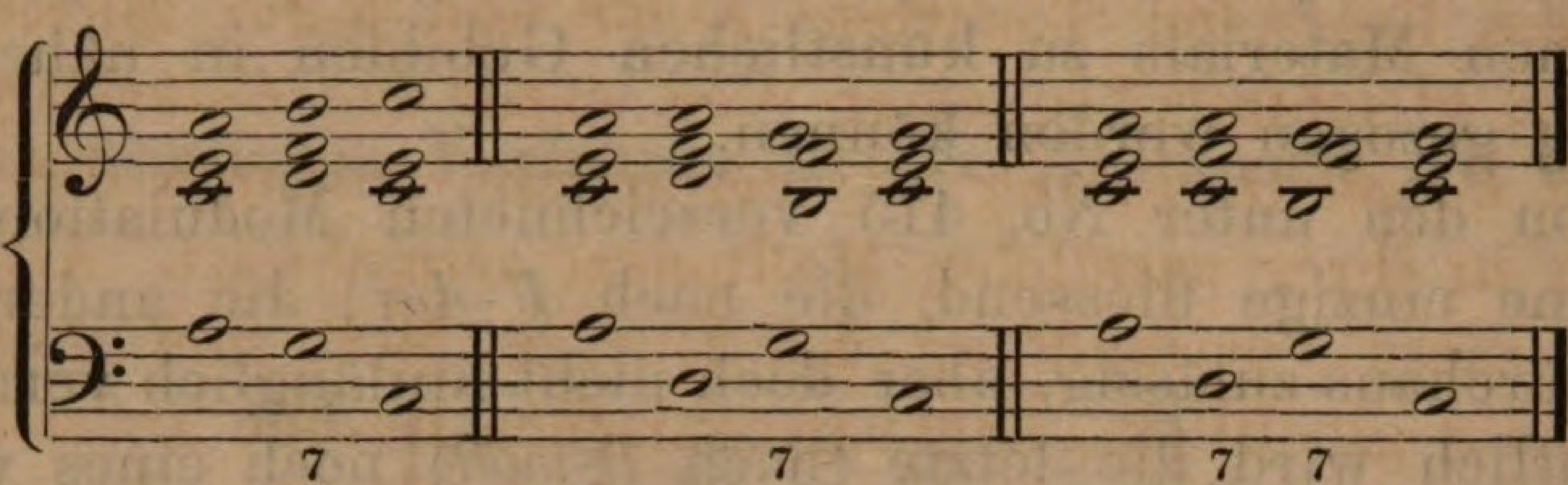
Die Modulationen von den, in diesen Beispielen erreichten Tonarten zurück nach der Haupttonart — *C-dur* — ist nach alle dem sehr leicht auszuführen. Die von *G-dur* nach *C-dur* zurück entspricht ganz der von *C-dur* nach *F-dur* und die von *F-dur* nach *C-dur* zurück, ganz der von *C-dur* nach *G-dur*; sie werden beide in der angeführten Weise ausgeführt. Die Modulation von *D-moll* nach *C-dur* bedarf gar keiner Vermittelung; wir waren schon mehrfach in der Lage, dem *D-moll*-Dreiklange den Dominantaccord *g—h—d—f* anzuschliessen:

428.



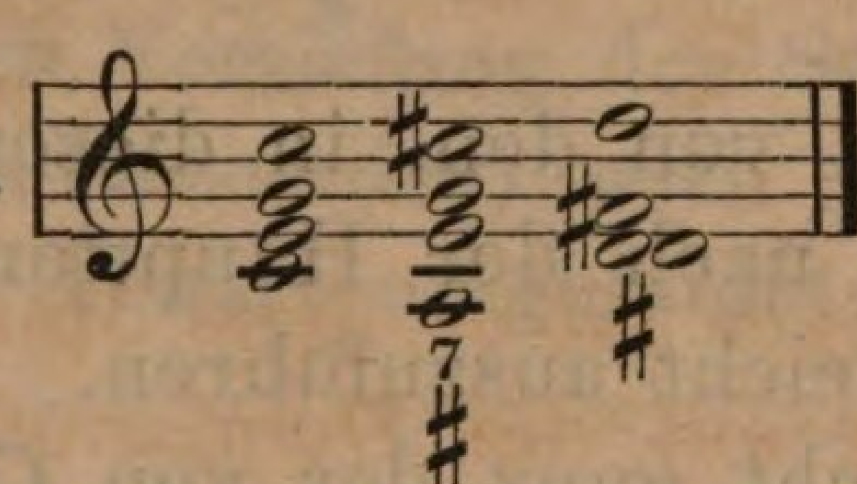
Wenn wir dann aber für die Modulation von *A-moll* nach *C-dur* noch einen vermittelnden Accord bedürfen, was nicht absolut nöthig ist, da der *A-moll*-Dreiklang und der Dominantaccord von *C-dur*, wenn auch nicht äusserlich, in einem gemeinsamen Ton verbunden, doch hinreichend auf einander bezogen sind, so ist der natürlichste der *D-moll*-Dreiklang oder der auf ihm basierte Septimenaccord:

429.



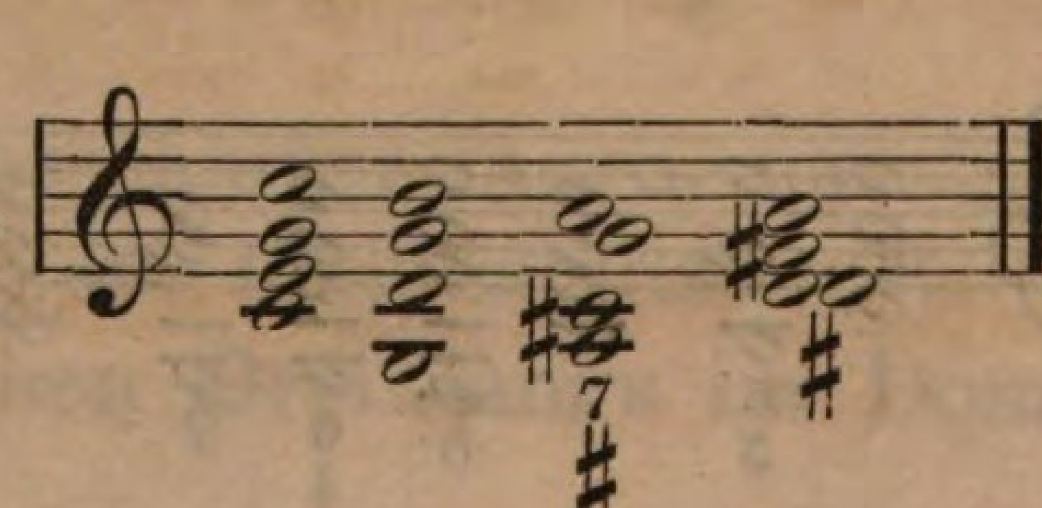
Soll nun nach entfernter liegenden Tonarten moduliert werden, so wird es meist immer nothwendig sein, einen oder mehrere Accorde einzuschieben. Es müssen dies dann natürlich solche Accorde sein, die uns wirklich der neuen, durch die Modulation zu erreichenden Tonart auch näher bringen. Die Modulation von *C-dur* nach *D-dur* könnten wir ganz bequem durch sofortige Einführung des Dominantaccordes der neuen Tonart herbeiführen:

430.

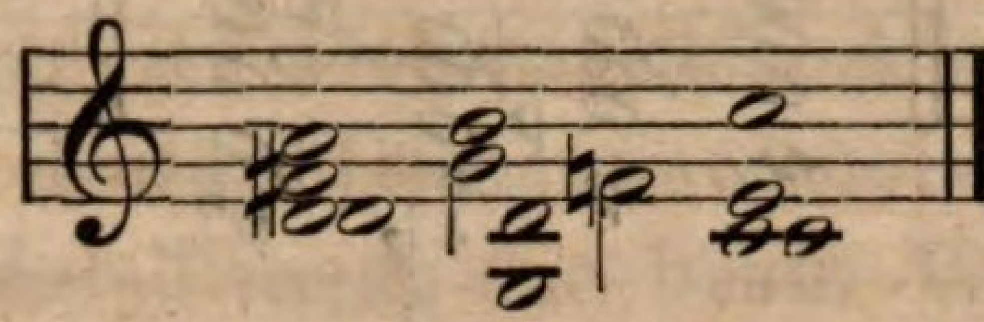


allein selbst die Modulation auf diesem Wege nach *D-moll* erschien uns noch der Vermittelung bedürftig, wieviel mehr die nach der *D-dur*-Tonart die noch weniger innere Beziehung zur *C-dur*-Tonart hat, wie die *D-moll*-Tonart. Der *G-dur*-Dreiklang übernimmt die Vermittelung am besten; er steht eben so nahe zur *C*-, wie zur *D-dur*-Tonart:

431.



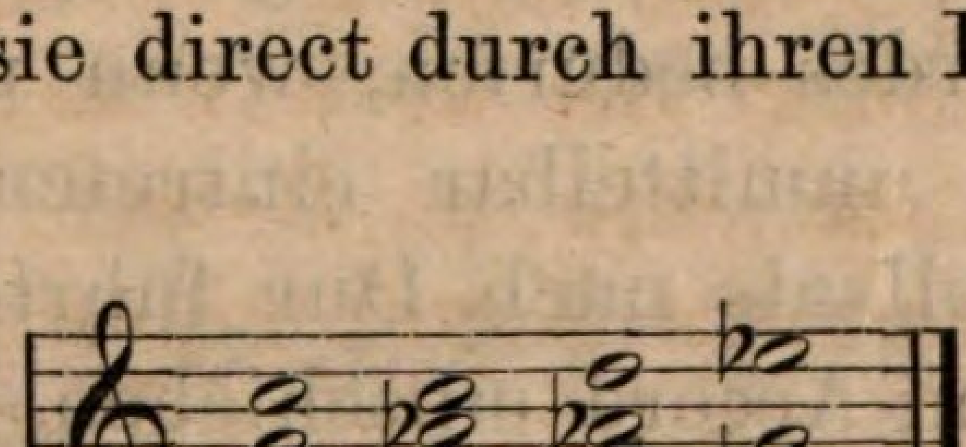
Der Rückgang nach *C-dur* ist natürlich noch bequemer:

432. 

Die Modulation nach der *Es-dur*-Tonart von der *C-dur*-Tonart würde fliessend, aber uninterressant über die dazwischen liegenden Tonarten: *F-dur* und *B-dur* führen. Ein anderer, gleichfalls bequemer Weg wäre: den *C-dur*-Dreiklang in den *C-moll*-Dreiklang zu verwandeln, wodurch die *Es-dur*-Tonart in ihrer parallelen Molltonart erreicht ist. Allein wir halten diese Verwandlung des Dur in Moll und umgekehrt für wenig glücklich. Die harmonischen Bezüge zwischen Dur und Moll sind nicht gar gross, und die Vertauschung beider mit einander ist immer matt und farblos. Sie ist meist nur ein Spiel mit der Terz ohne wahrhaft harmonische Bedeutung. Charakteristisch ist in diesen Fällen nur die Wendung von dem Molldreiklange nach dem Dominantseptaccord oder dem Nonenaccord zur Ausweichung:

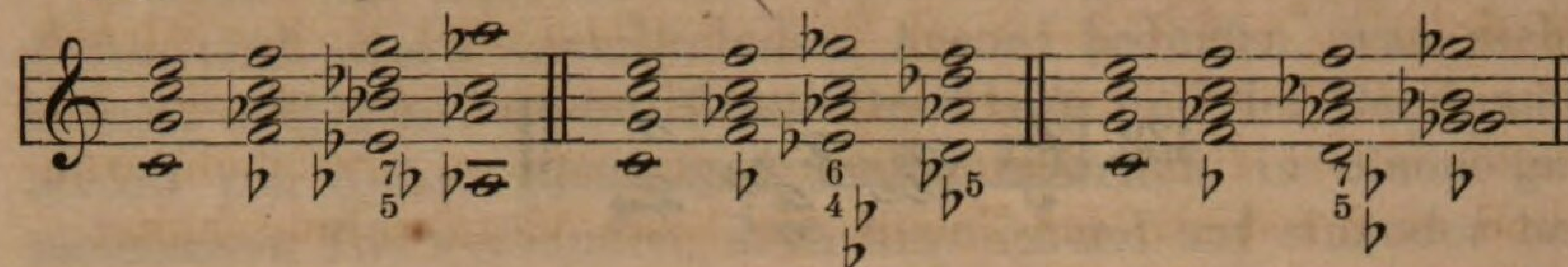
433. 

Viel zweckmässiger ist es, jene Modulationen nach *Es-dur* und den *B*-Tonarten auf die Dominantbewegung zu stützen. Wir betrachten *c* als Dominant und gewinnen mit dem als Tonika folgenden *F-moll*-Dreiklang die neue Tonart so entschieden, dass wir sie direct durch ihren Dominantaccord einführen können:

434. 

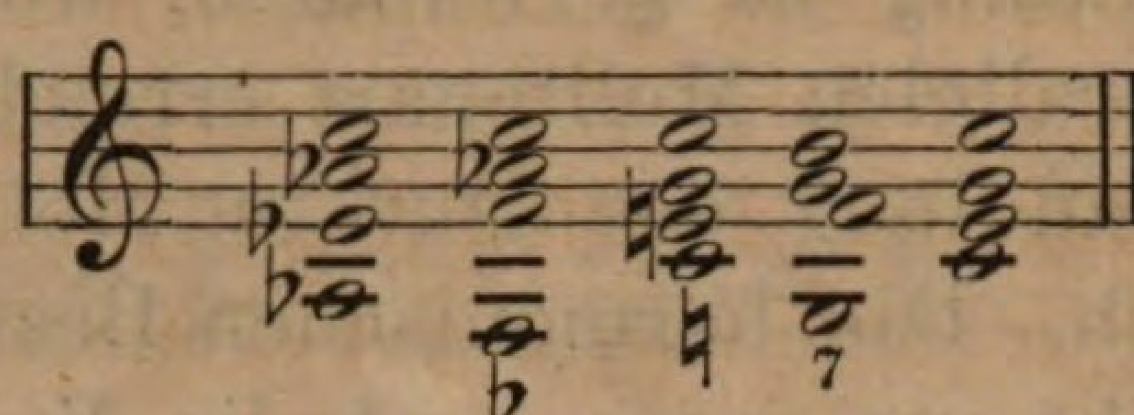
Auf ganz gleichem Wege gewinnen wir die *As-*, *Des-* und *Ges-dur*-Tonart:

435.



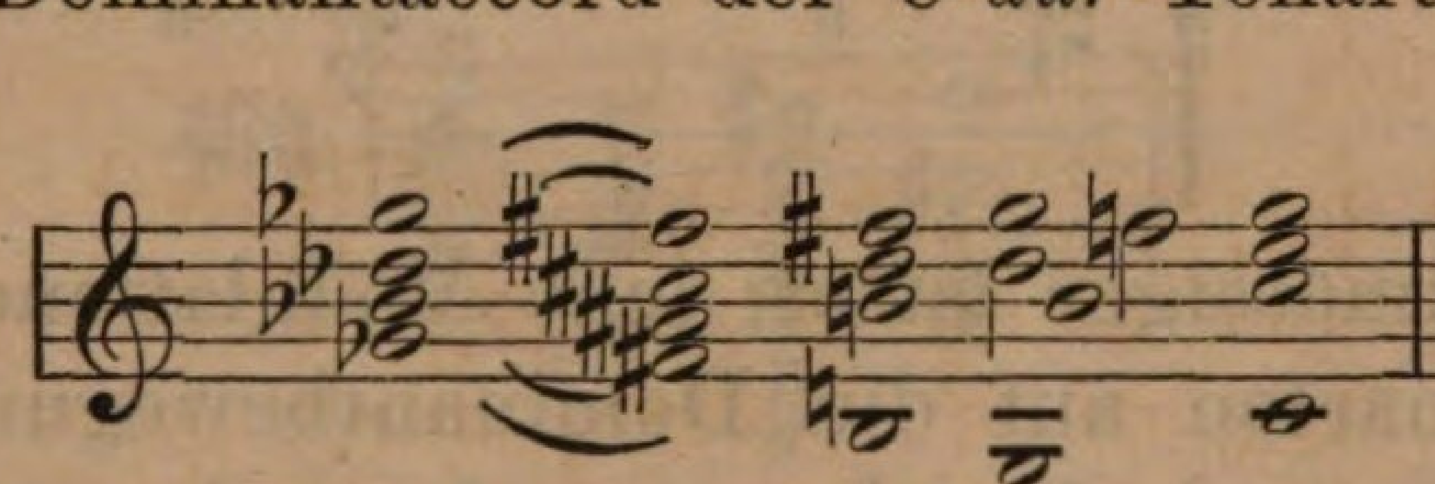
In ähnlicher Weise würde sich die Modulation von der *As-dur*-Tonart zurück nach der *C-dur*-Tonart wenden lassen. Wir erreichen bequem die Paralleltonart, der sich dann der *C-dur*-Dreiklang als Dominant bequem anschliesst:

436.



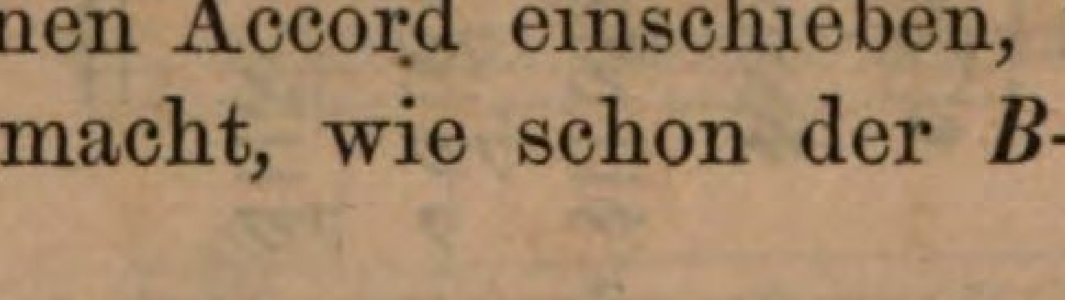
Von *Des-dur* aus würde sich derselbe Weg verfolgen lassen; entweder wir schreiten bald nach dem *F-moll*-Dreiklang, was allerdings matt klingt, oder wir schieben noch den *As-dur*-Dreiklang ein. Von *Ges-dur* aus gelangen wir bequem auf dem Wege der enharmonischen Verwechselung nach *C-dur*. Wir verwandeln den *Ges-dur*-Dreiklang in den *Fis-dur*-Dreiklang, betrachten diesen dann als Dominantdreiklang, dem der *H-moll*-Dreiklang als tonischer folgt, und dieser leitet uns bequem zum Dominantaccord der *C-dur*-Tonart:

437.

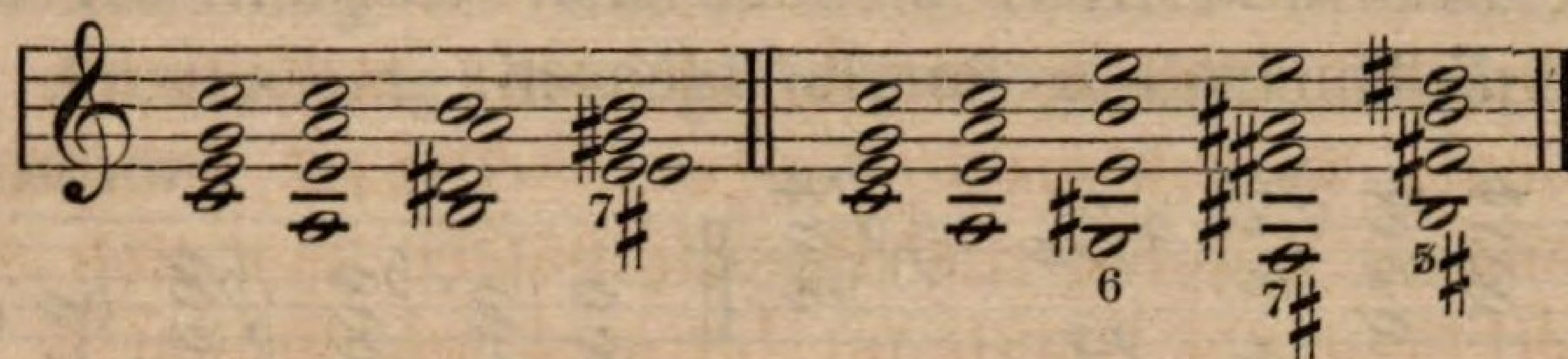


Um von *Es-dur* nach *C-dur* zu gelangen, würden wir keines besondern Accordes bedürfen, wenn nicht der, nach dem *Es-dur*-Dreiklange unmittelbar eintretende Dominantaccord natürlicher nach Moll als nach Dur führte. Wir müssen daher mindestens einen Accord einschieben, welcher die *Es-dur*-Tonart vergessen macht, wie schon der *B-dur*-Dreiklang:

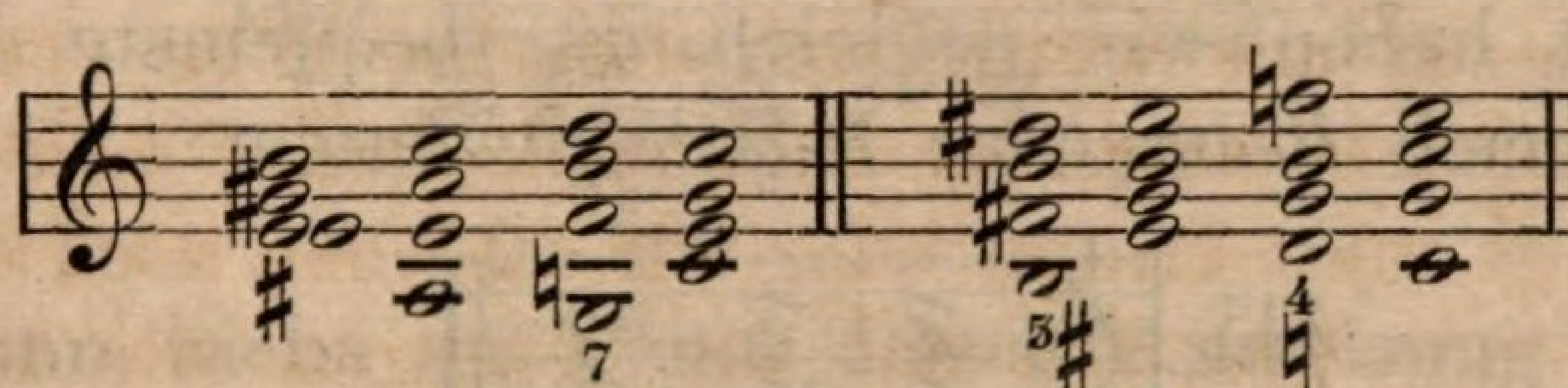
438.



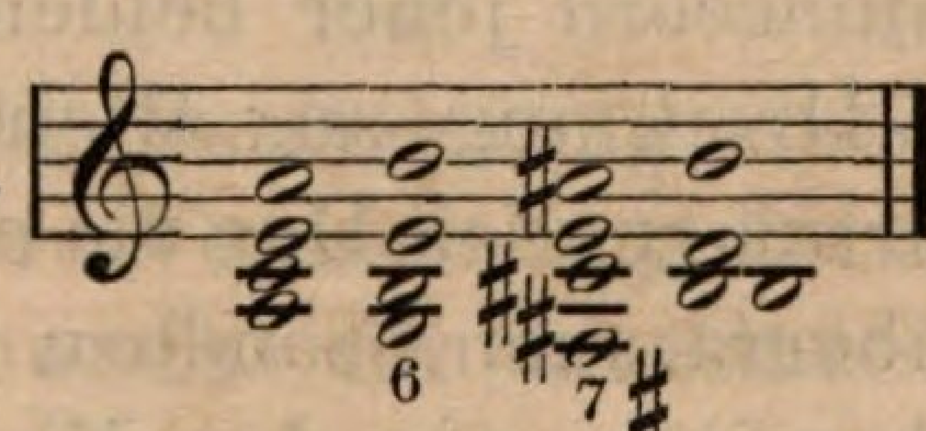
Unter denselben Gesichtspunkten erfolgt die natürlichste Modulation von *C-dur* nach *E-* und *H-dur* und wieder zurück. Der *E-dur*-Dreiklang ist Dominantdreiklang von *A-moll,* und daher sofort durch dessen Dominantaccord zu erreichen, während er für die *H-dur*-Tonart die beste Vermittelung bietet:

439. 

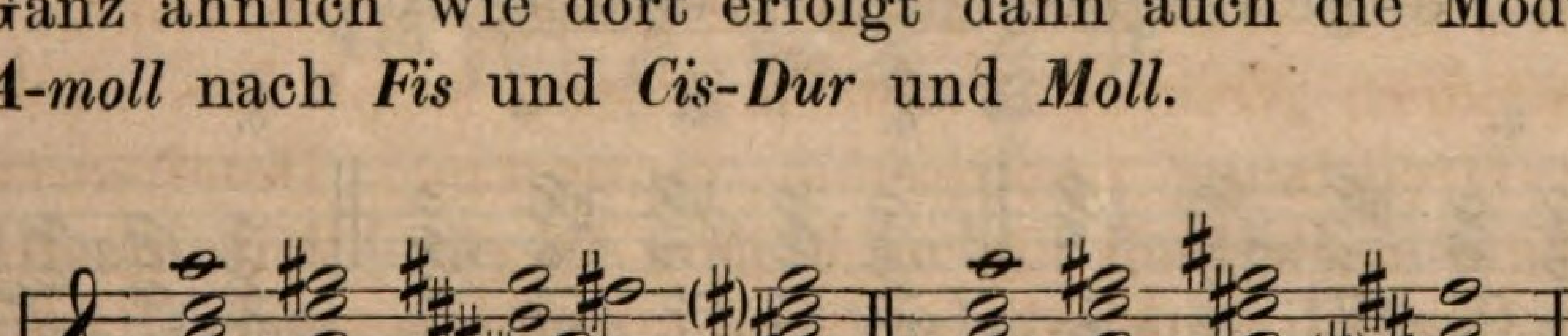
Ganz dem entsprechend gestaltet sich der Rückgang nach *C-dur* von *E-dur* und *H-dur.* Wir betrachten beide wieder als Dominanten, jene für die *A-moll-,* diese für die *E-moll*-Tonart, und wir gewinnen bequem die *C-dur*-Tonart:

440. 

Mit diesen Modulationen haben wir zugleich die von *A-moll* nach *E-* und *H-dur* gewonnen. Wollen wir von *A-moll* nach *E-* und *H-moll,* so würden wir natürlich anstatt der entsprechenden Dur- die Molldreiklänge einschieben:

441. 

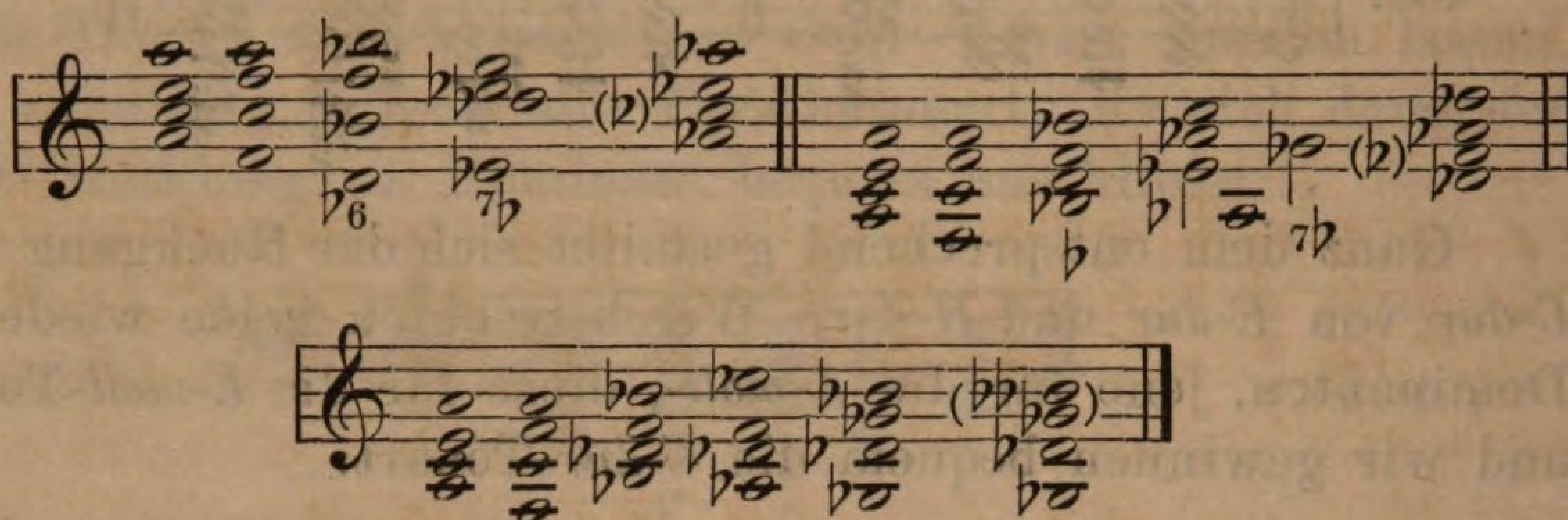
Ganz ähnlich wie dort erfolgt dann auch die Modulation von *A-moll* nach *Fis* und *Cis-Dur* und *Moll.*

442. 

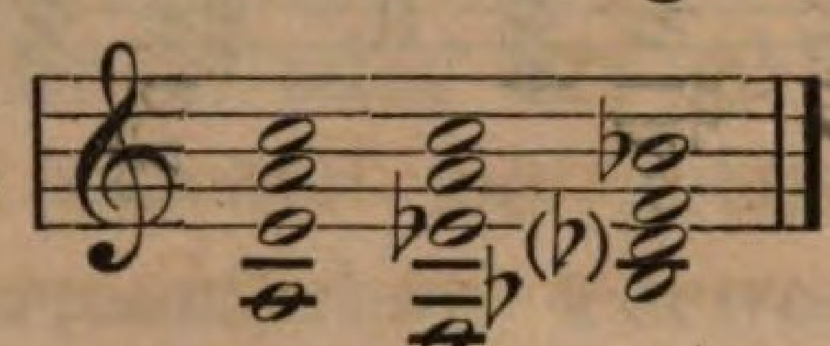
Auch nach *Gis-dur* oder *Gis-moll* würden wir auf demselben Wege gelangen:

443.

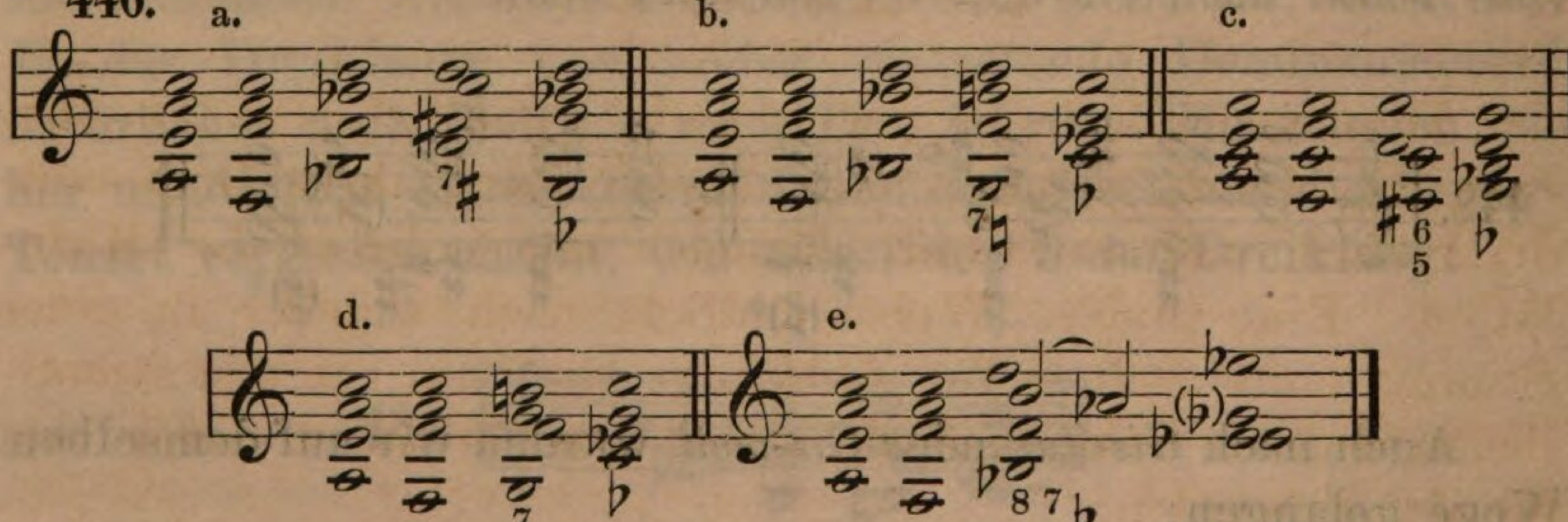

Nach der enharmonisch gleichen Tonart *As-Dur* oder ***Moll***, wie nach *Des-* und *Ges-Dur* oder *Moll* würden wir natürlich durch die *B*-Tonarten gelangen müssen:

444.


Hiermit haben wir zugleich die bequemste Modulation von *A-moll* nach *B-dur* oder *B-moll* gewonnen:

445.


Diese bequeme Weise, in der sich der *B-dur*-Dreiklang von dem *A-moll*-Dreiklange aus erreichen lässt, zeigt uns den Weg zur Ausweichung nach *G-* und *C-moll*, nach *Es-dur* und *Es-moll*. Der Dominantaccord jener beiden schliesst sich zwar leicht an den *A-moll*-Dreiklang an, allein diese unmittelbare Folge würde uns natürlicher nach Dur als nach Moll führen, und da wir hier nicht überraschen, sondern nur organisch entwickeln wollen, so bereiten wir den Eintritt der Molltonart durch die obige eingeschobene Wendung vor:

446.


Unter *c* und *d* haben wir sogar nur die Dominant des *B-dur*-Dreiklanges vermittelnd eingeschaltet.

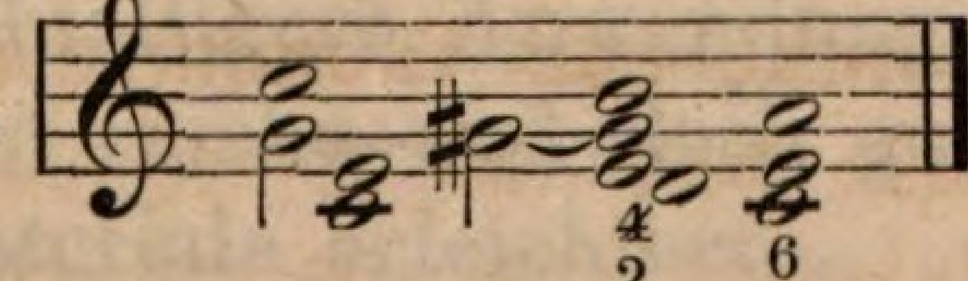
Die sämmtlichen zuletzt verzeichneten Modulationen, namentlich die nach Moll, werden sich fliessender noch durch den verminderten Septimenaccord vermitteln lassen. Seine Behandlung ist hinreichend erörtert worden, weshalb wir die Anwendung hier gleich an einigen Beispielen darlegen können:

447.

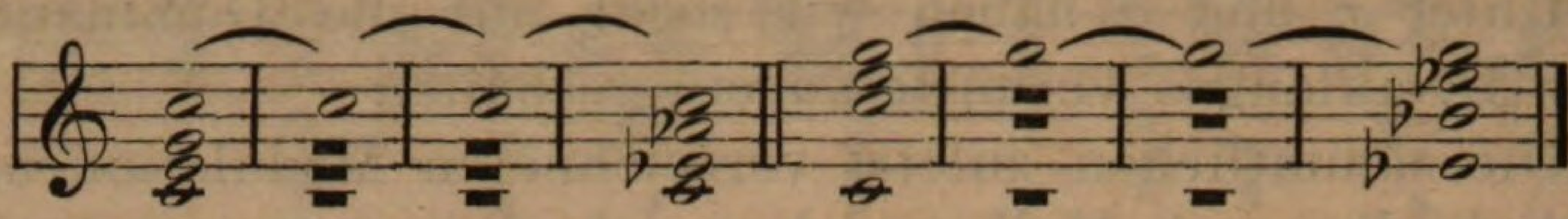


Es kann nicht im Plane dieser Anweisung liegen, alle die möglichen Wege weiter zu verfolgen. Wol aber ist dies eine unerlässliche Aufgabe für den Schüler, dass er alle Wendungen der verschiedenen Septimenaccorde versucht und untersucht und dann weiter prüft und übt, welchen Accorden sie sich leicht anschliessen, und welche Modulationen sie leicht vermitteln.

Die chromatische Veränderung eines Intervalles ist nicht eigentlich eine innere Vermittelung der Modulationen, sondern nur eines Accordes für das Ohr:

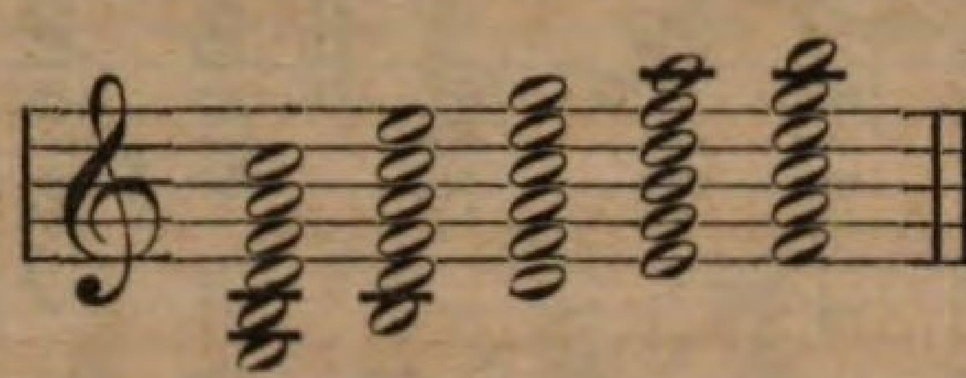
448. 

Dies anticipierte *gis* erzielt nicht eigentlich eine Annäherung an *A-moll*, sondern eine Vorbereitung ihres Dominantdreiklangs, und vermittelt demnach nur indirect die Modulation. Eine andere Weise endlich, nach welcher in einer Stimme ein einzelner Ton fortklingt um dann von den sämmtlichen andern Stimmen mit einem ganz fremden Accord begleitet zu werden:

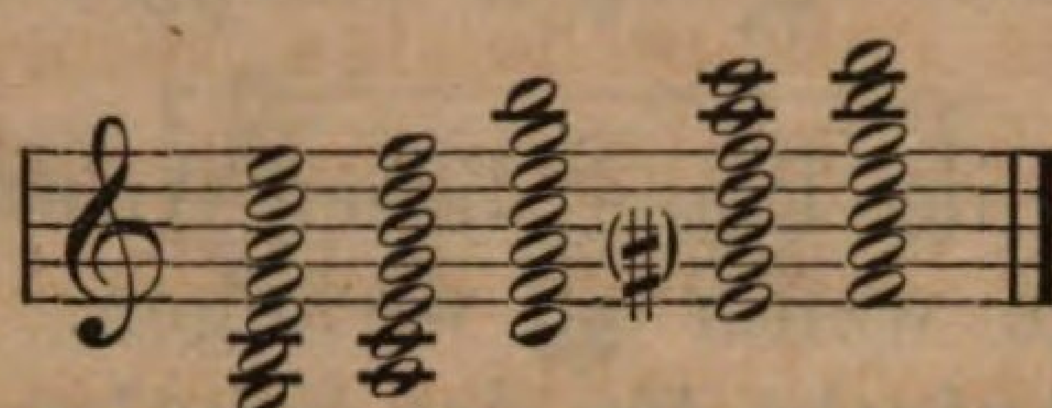
449. 

ist nicht eigentlich als eine Modulation zu betrachten, sondern nur als lose Verknüpfung fremder Harmonien.

Noch hätten wir des Undecimen- und des Terzdecimenaccordes Erwähnung zu thun. Der Undecimenaccord erwächst, wenn wir dem Nonenaccord noch eine Terz zufügen:

450. 

der Terzdecimenaccord, wenn wir dem Undecimenaccord abermals eine Terz zufügen:

451. 

Eine selbständige Bedeutung für den harmonischen Formationsprozess gewinnen beide nicht; sie werden vorwiegend durch Vorhalte erzeugt; deshalb erscheint es zweckmässig, den Nachweis der Behandlung dieser Accorde mit der Lehre von der Mehrstimmigkeit zu verknüpfen.

Zweites Kapitel.

Der dreistimmige Satz.

Unser, für weitere Uebungen nach Art der früheren verwendbares Material ist jetzt nicht nur zu einem grossen Reichthum angewachsen, sondern wir lernten schon es in mannichfacher Weise anschauen und verarbeiten.

An Stelle des Tons ist jetzt der Accord getreten; die Tonleiter hat sich uns zur Tonart erweitert, deren Angelpunkte wie bei der Tonleiter Tonika, Dominant und Unterdominant mit ihren entsprechenden Accorden sind. Wie die einzelnen Töne der Tonleiter unter sich in nähere oder weitere Beziehungen treten, so auch die Accorde. Wir erkannten, wie die grossen Dreiklänge mannichfach auf einander bezogen sind; ebenso wie die Molldreiklänge zu jenen und durch diese wieder unter sich. Wir fanden dann, wie die in Tonika, Dominant und Unterdominant dargestellte Tonart durch die ihnen verwandten Accorde reicher ausgestattet erscheint. Im Dominantaccord gewannen wir dann den Accord, welcher alle diese mannichfachen Beziehungen einheitlich zur Tonart zusammenfasst, und der Nonenaccord und seine eigenthümliche Behandlung führte uns auf eine freiere und mannichfaltigere Anwendung des Dominantaccordes, welche uns die reiche und doch gedrängte harmonische Darstellung des Materials erleichterte.

Für die symmetrische Anordnung des Tonmaterials zu planvoll gegliederten Gebilden gewannen wir ferner eine Reihe neuer Halb- und namentlich gewichtigere Ganzschlüsse.

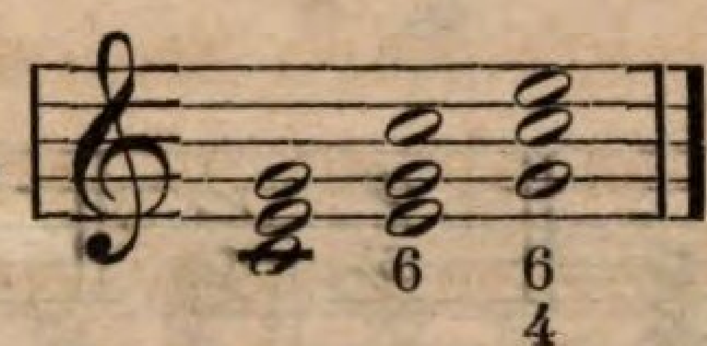
Dabei vermochten wir zugleich zu erkennen, wie die Melodie zu diesen harmonischen Gebilden sich umbildend verhält. Die Accorde erschienen uns hier schon als das schwer-

fällige, noch eigentlich ungeformte Material. Erst wenn die beweglichen Intervalle, die Terz oder Quint in den Bass treten, also in seinen Umkehrungen, verliert der Dreiklang seine massige Gestalt und gewinnt an geschmeidiger Bewegung. Das gilt natürlich in noch höherm Grade vom Dominantaccord. Jedes einzelne seiner Intervalle zeigt einen bestimmten Zug nach dem, ihm bequemsten Intervall des tonischen Dreiklangs, und dieser Zug wird natürlich am meisten fühlbar, wenn eins der Intervalle, in denen er am stärksten hervortritt, wie die Septime oder Terz, in die Aussenstimme versetzt wird. Jetzt kommt der einzelne Ton nicht mehr nur in seinem Verhältniss zu den andern mitklingenden in Betracht, sondern auch zu seinem vorangehenden und dem nachfolgenden. Die einzelne, von einer Stimme ausgeführte Tonreihe bildet sich nicht mehr nur nach harmonischem Gesetz, sondern sie strebt zugleich nach melodischer Gestaltung; sie sucht sich auch melodisch abzurunden und nimmt daher jetzt jene harmoniefreien Töne auf, die wir bei unsern melodisch rhythmischen zweistimmigen Gebilden schon, wenn auch unter theilweise andern Gesichtspunkten betrachtet, bereits kennen lernten: den Durchgang und den Vorhalt, die Wechsel- und Hilfsnote oder sie anticipiert Töne, welche erst im folgenden Accorde harmonische Berechtigung gewinnen. So gewinnt das, nur stofflich begrenzte harmonische Material auch räumliche Begrenzung. Es macht sich vorherrschend zunächst in einer Stimme geltend. Eine Stimme, Hauptstimme genannt, bewegt sich vorwiegend melodisch ausgebildet und die andern Stimmen ordnen sich ihr unter. Weiterhin löst sich dann wol auch eine zweite oder auch dritte Stimme selbstständiger ab, bis endlich alle in höchster Kunstgestalt selbstständig herausgebildet sind. Jede einzelne Stimme verfolgt eine selbständige Melodie, und die gleichzeitige Verbindung aller giebt die Harmonie nicht mehr nur in ihrer leiblichen Masse, sondern mehr beseelt und durchgeistigt. Diese Gestaltung, die polyphone, ist die höchste künstlerische Form, der gegenüber die homophone, in Accorden naturalistisch roh erscheint.

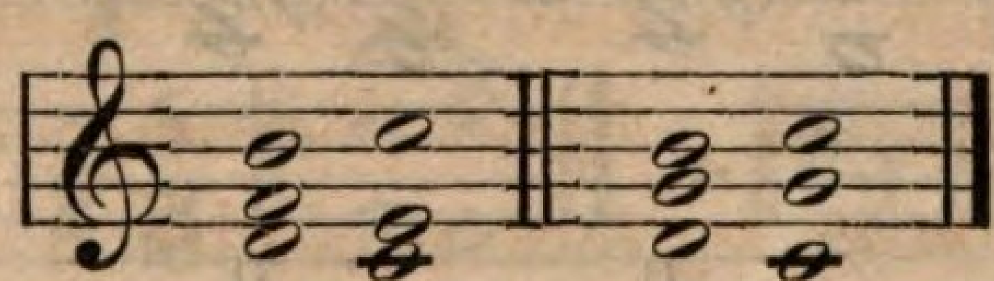
Wir versuchen zunächst die Darstellung dieses Prozesses am dreistimmigen Satze und knüpfen daran wiederum den

Nachweis, wie der Rhythmus in eigener Weise formend und gestaltend dann hinzutritt.

Von drei harmonisch verbundenen Stimmen erscheint die eine als Ober- die andere als Mittel- und die dritte als Unterstimme. Wir haben bei keiner derselben irgend ein bestimmtes Musikorgan im Sinne. Hier, wo es uns nur darauf ankommt, den Gestaltungsprozess zu erforschen, genügt es die Oberstimme schlechthin im Umfange des Sopran, die Mittelstimme in dem des Alt, und die Unterstimme je nach der Tonart als Bass oder Tenor zu führen*). Die dreistimmige Darstellung des Dreiklangs ist uns nicht mehr fremd; wir vermochten ihn nur dadurch vierstimmig zu gestalten, dass wir seinen Grundton in der Octave verdoppelten; vermeiden wir dies, so ist der Dreiklang dreistimmig:

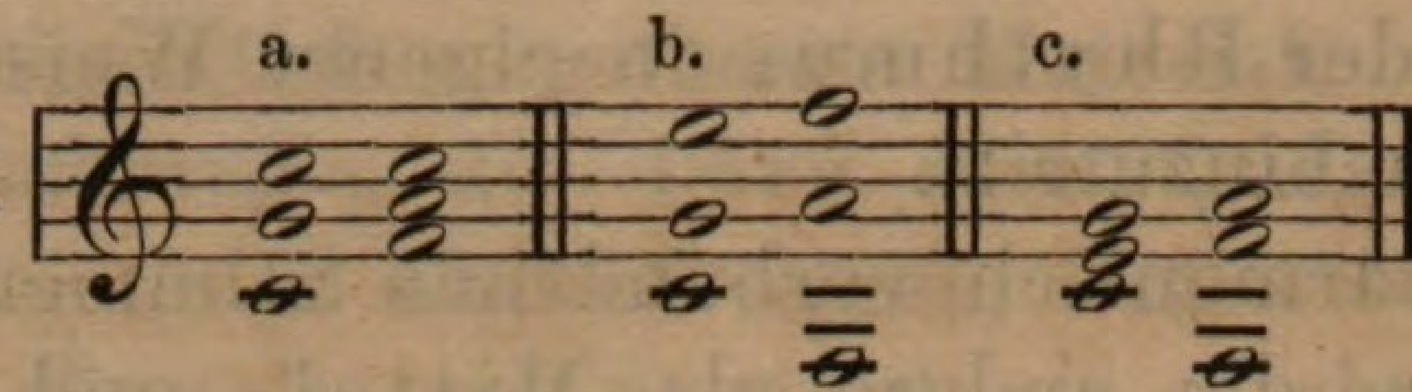
452. 

Häufig bedingt indess der natürliche Gang der Stimmen auch eine dreistimmige Darstellung jenes eigentlich vierstimmigen Dreiklangs, so dass wir Grundton und Octave beibehalten, dafür die Quint und selbst die Terz ausfallen lassen:

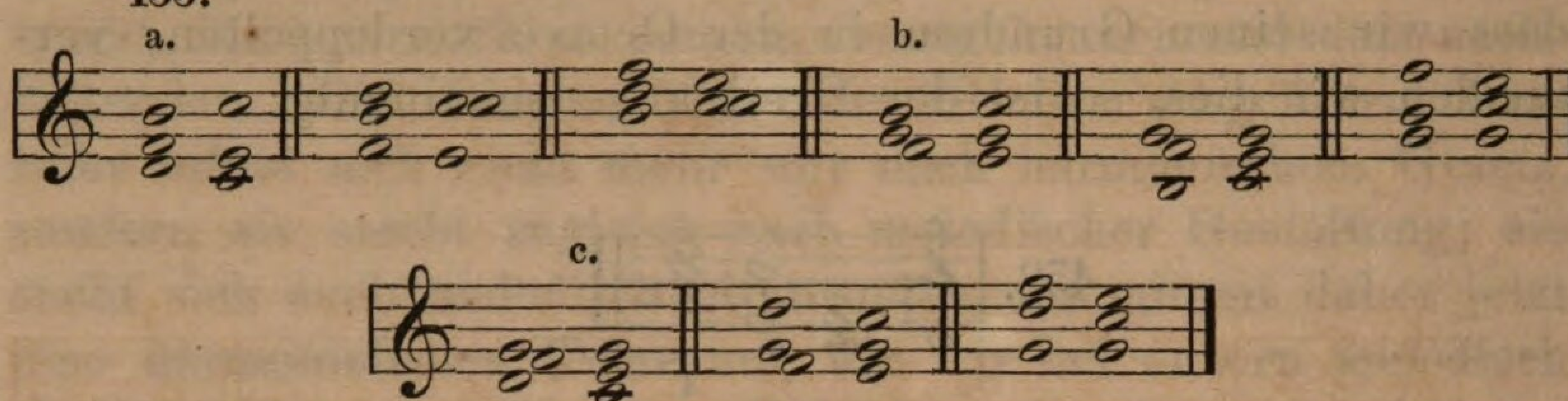
453. 

Dass die letztere Darstellung des Dreiklangs in dem ältesten mehrstimmigen Gesang für den Anfang und Schluss prinzipiell angewandt wurde, und aus welchem Grunde, werden wir erst bei der Besprechung der alten Kirchentonarten erörtern können. Auch wir können noch unbedenklich von ihr Gebrauch machen. Folgt beispielsweise am Anfange eines dreistimmigen Tonstücks dem tonischen Dreiklange der Unterdominantdreiklang, so würde diese bequemere Weise (*a*) jedenfalls der unter *b* und *c* vorzuziehen sein.

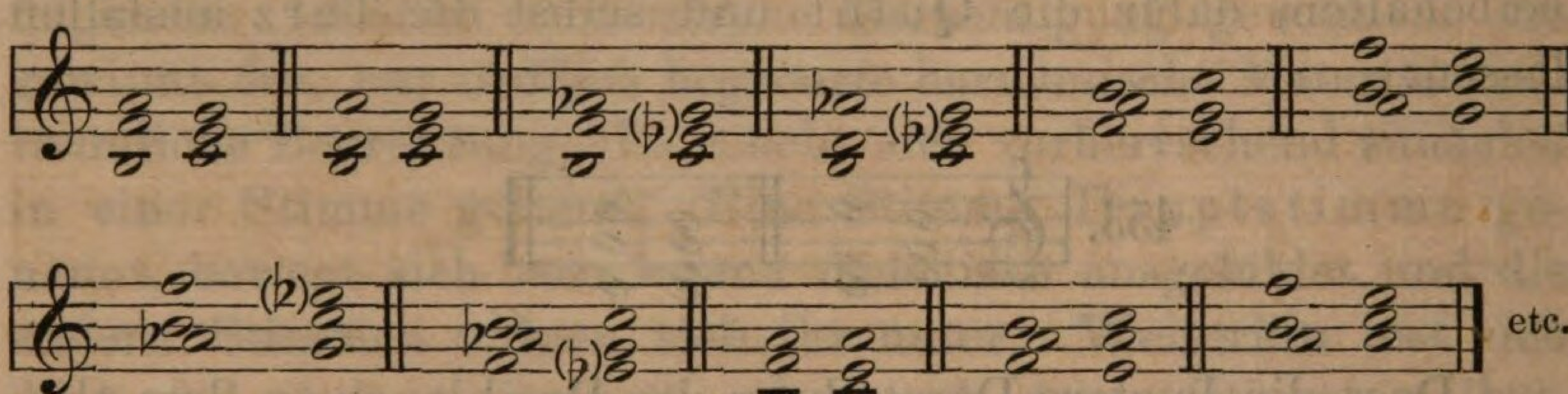
*) Vergl. des Verfassers: Allgemeine Musiklehre. Berlin 1864, pag. 100 ff.

454. 

Schwieriger ist die dreistimmige Darstellung des Dominantaccordes. Hier müssen wir immer ein Intervall weglassen. Das ist zunächst die Octave; dadurch büssen wir aber bei der Auflösung die Quint ein; deshalb ist es meist zweckmässig, die Quint des Dominantaccordes wegzulassen, und dass endlich auch die Terz wegbleiben darf, zeigt das Beispiel unter *c*.

455.


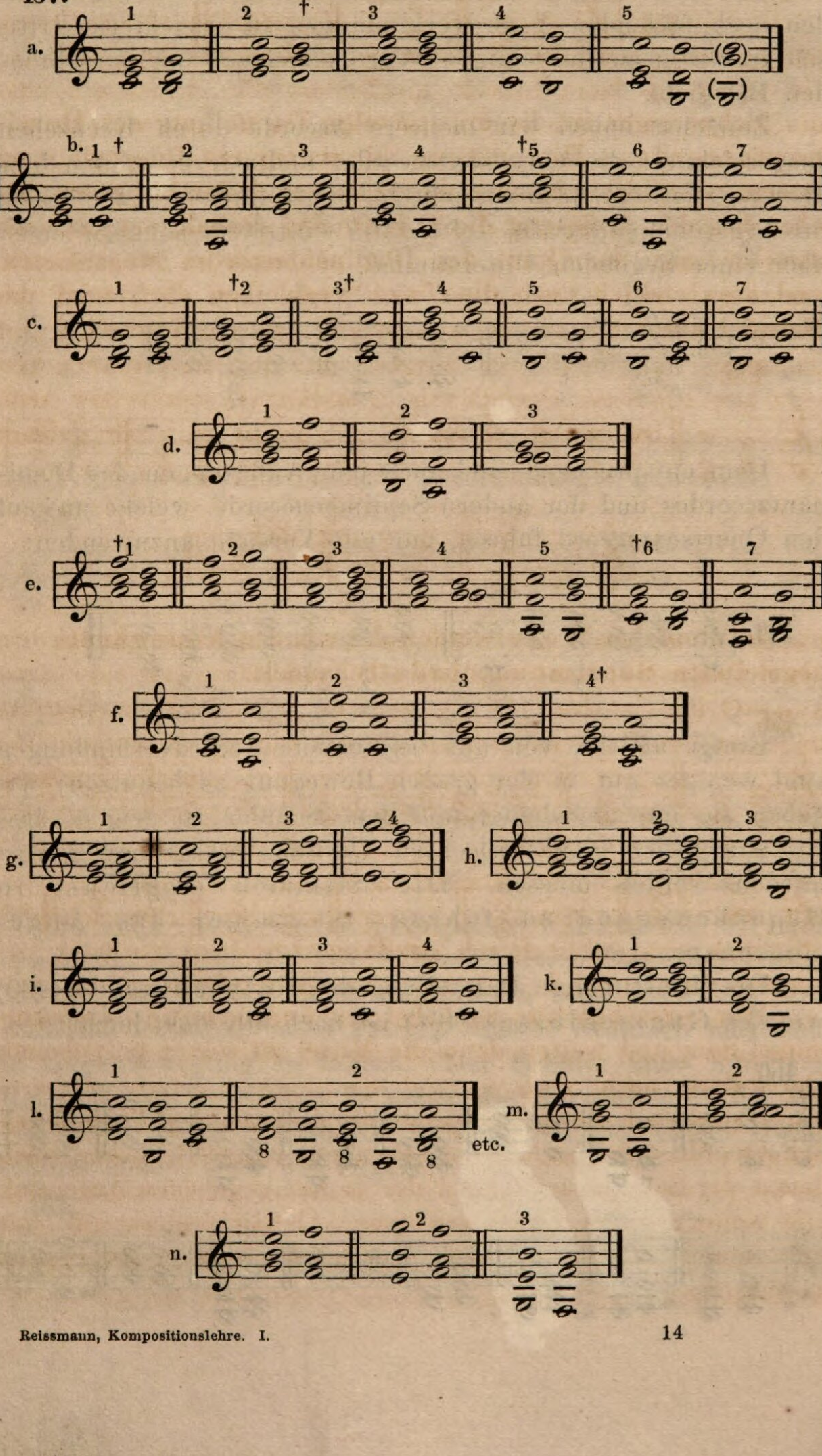
In ähnlicher Weise werden die von den Nonenaccorden abgeleiteten Septimenaccorde behandelt:

456.


Wir versuchen nun zunächst den homophonen dreistimmigen Satz und weisen dann die Mittel zu seiner polyphonen Darstellung nach.

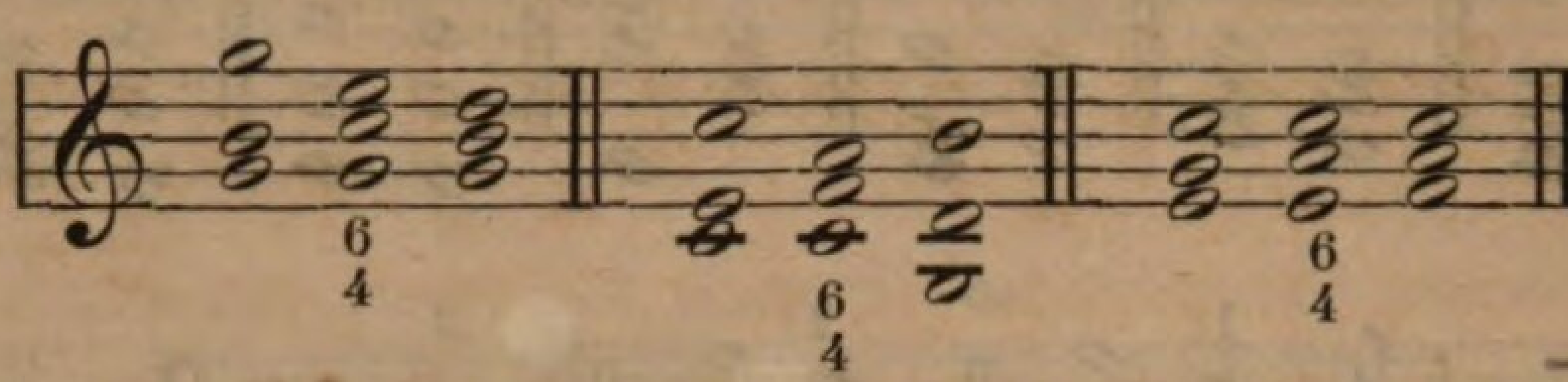
Die erste Uebung ist wieder die dreistimmige Verbindung der Accorde unter sich. Wir geben nur einige Beispiele, nach denen der Schüler auf Grund der bisher gegebenen Anleitung alle weitern selbst versuchen muss. Als Richtschnur gilt uns hier immer: die Stimme nach den ihnen nächsten Intervallen zu führen:

457.

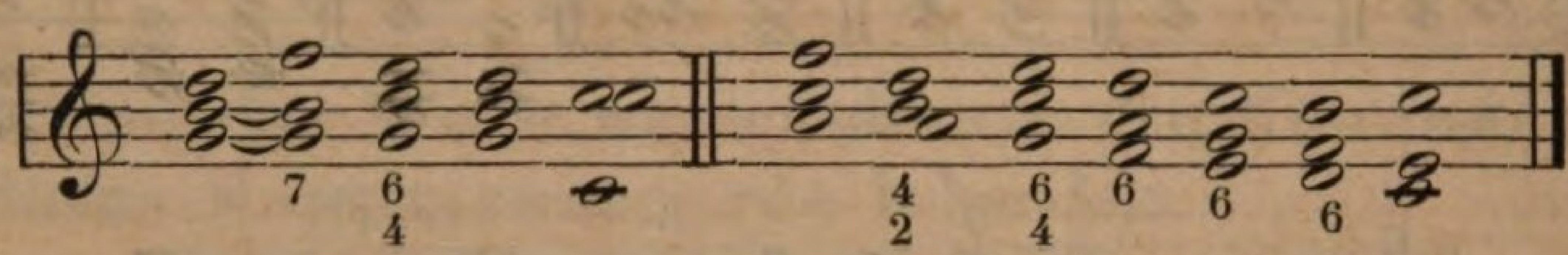

a. 1 2 † 3 4 5
b. 1 † 2 3 4 †5 6 7
c. 1 †2 3† 4 5 6 7
d. 1 2 3
e. †1 2 3 4 5 †6 7
f. 1 2 3 4†
g. 1 2 3 4
h. 1 2 3
i. 1 2 3 4
k. 1 2
l. 1 2 8 8 8 etc.
m. 1 2
n. 1 2 3

Um dem Schüler die weitern derartigen Uebungen mit den noch fehlenden Accordverbindungen zu erleichtern, kritisieren wir noch mit einigen Worten mehrere der vorstehenden Beispiele.

Zunächst haben wir mehrere Accorde durch Kreuzchen ausgezeichnet: die Quartsextaccorde, und wir erwähnen hier über sie, dass sie noch vorsichtiger eingeführt werden müssen, im dreistimmigen Satze selten frei eintreten, sondern meist über einer liegenden Unterstimme:

458. 

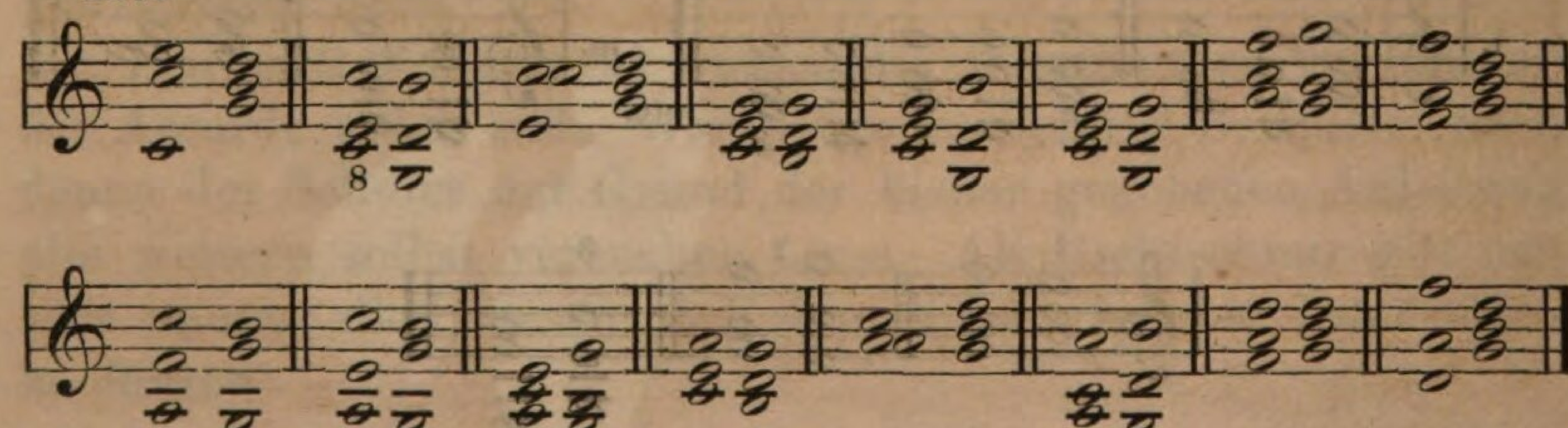
Dem entsprechend sind auch jene Auflösungen des Dominantaccordes und der andern Septimenaccorde, welche uns auf den Quartsextaccord führen, nur mit Vorsicht anzuwenden:

459. 

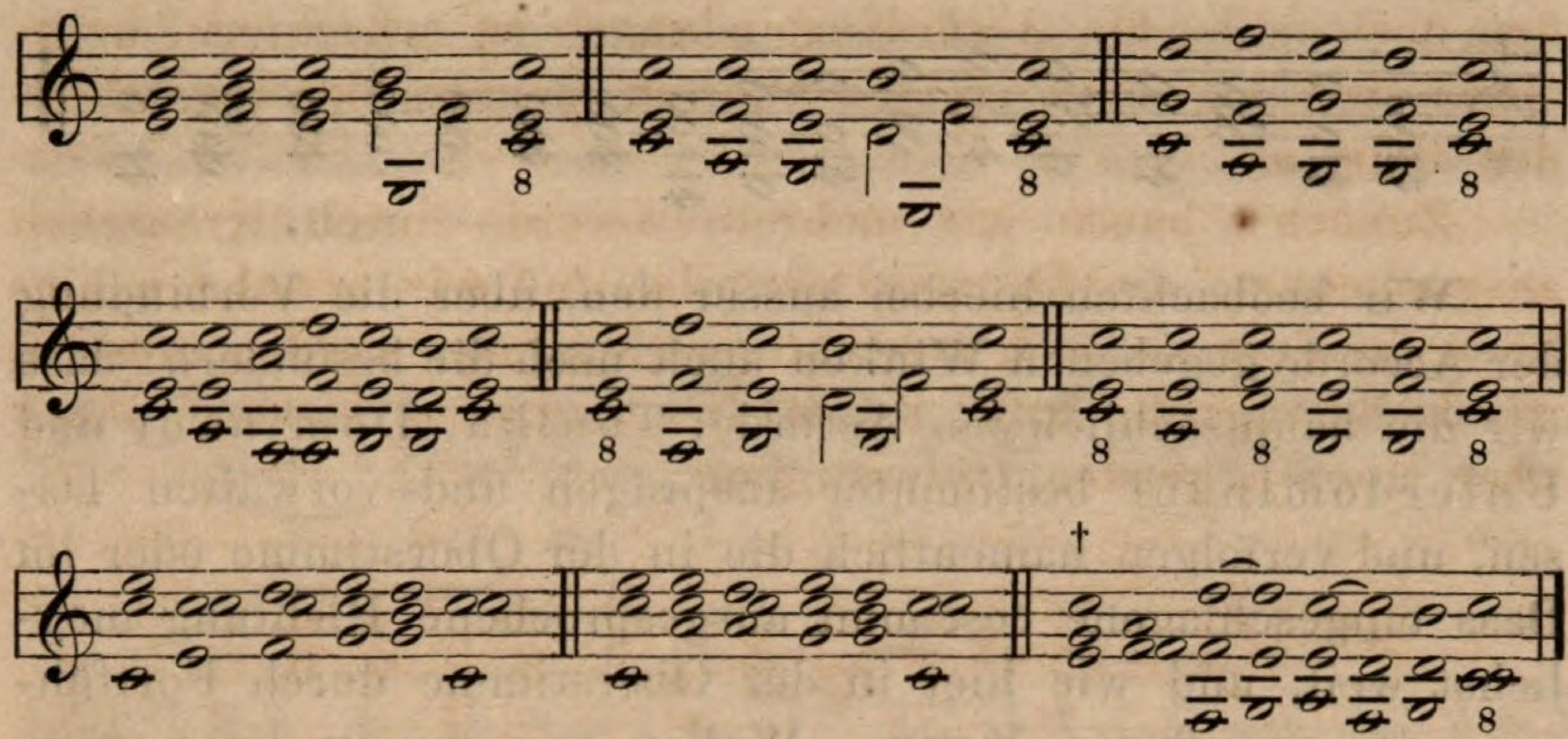
Einige andere, von uns bezeichnete Accordverbindungen sind weniger gut in der graden Bewegung zu benutzen; wir haben sie nur angedeutet, um dem Schüler zu zeigen, dass sie namentlich der verdeckten Quinten halber meist vermieden werden müssen. Die Stimmen möglichst in Gegenbewegung zu führen, ist immer das Angemessenste.

Die dreistimmige Darstellung des Halbschlusses (460) wie des Ganzschlusses (461) ist nach alle dem leicht:

460.

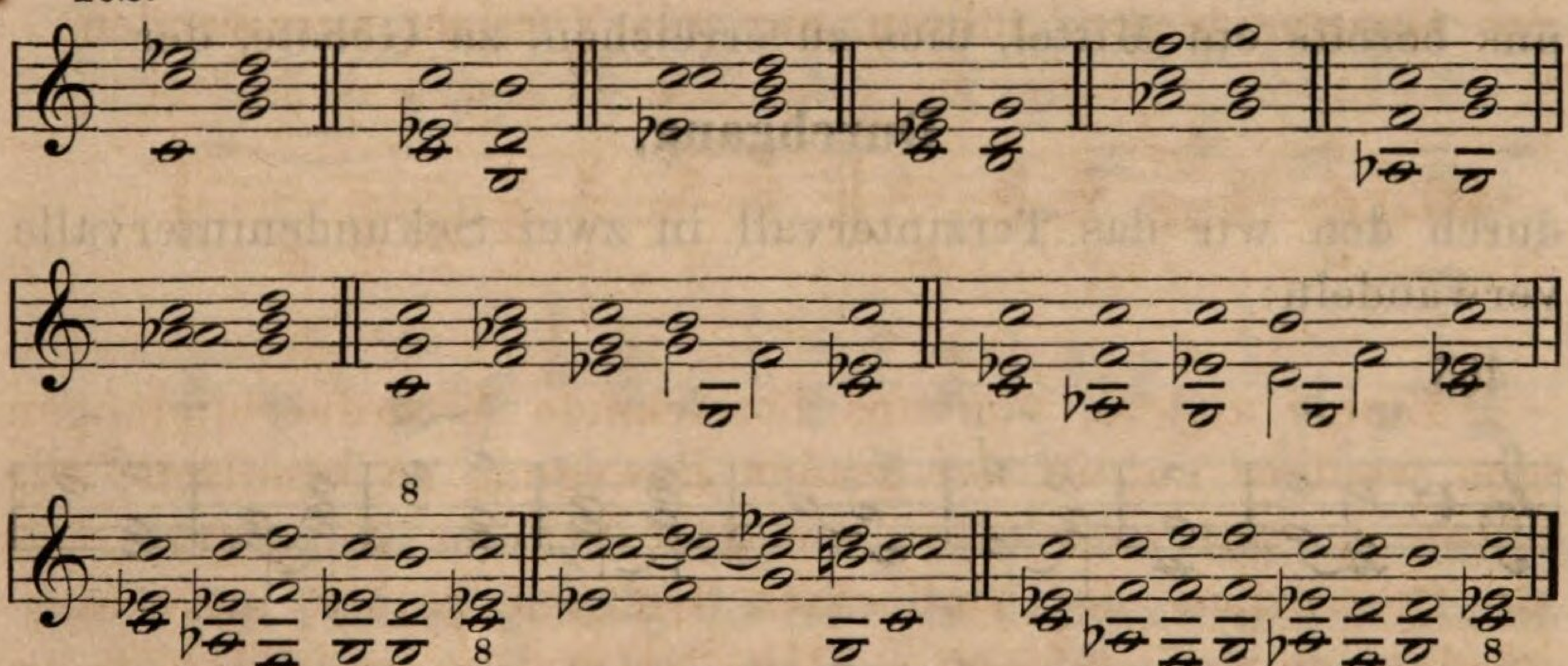


461.



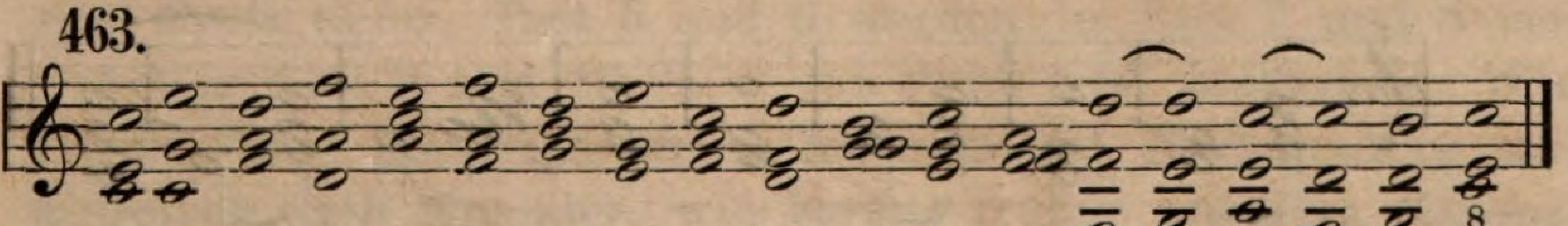
Die letztere Schlussformel ist durch die Aufnahme der leitereigenen Septimenaccorde mannichfaltiger geworden:

462.

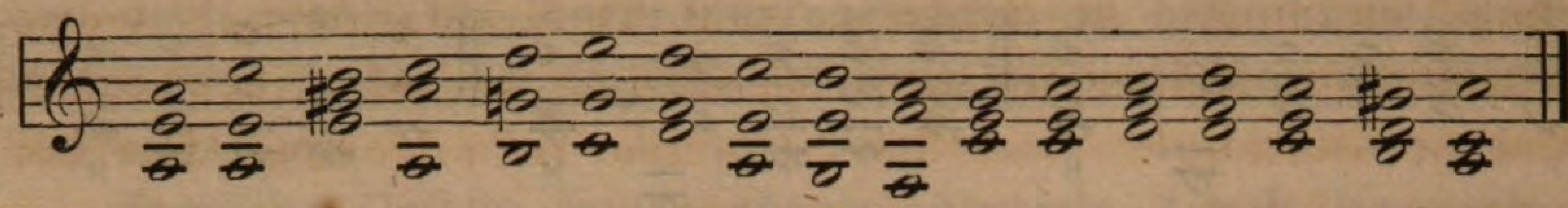


In allen vorhergehenden Beispielen würden, wie wir noch erwähnen wollen, die mit 8 bezeichneten Töne der Unterstimme eine Octave tiefer auszuführen sein, nach dem fortwährend festzuhaltenden Prinzip: unsere Stimmen möglichst in Gegenbewegung zu führen. Der Schüler muss nun eine Reihe Beispiele arbeiten, in denen die Harmonien in der angegebenen Weise verbunden werden und mit einem Ganzschluss enden, etwa wie folgt:

463.



464.

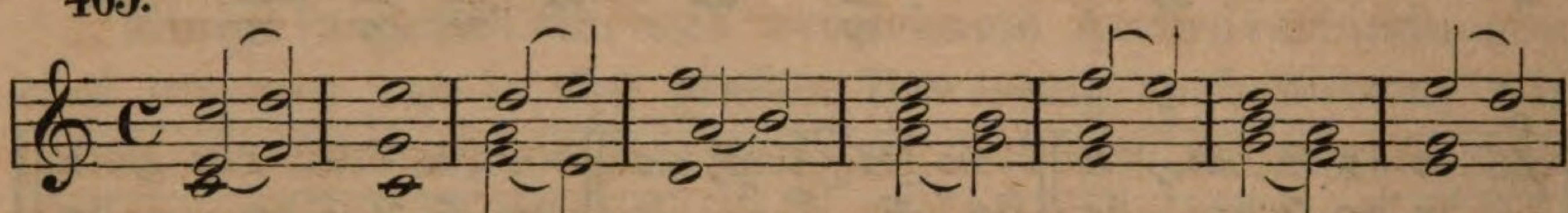


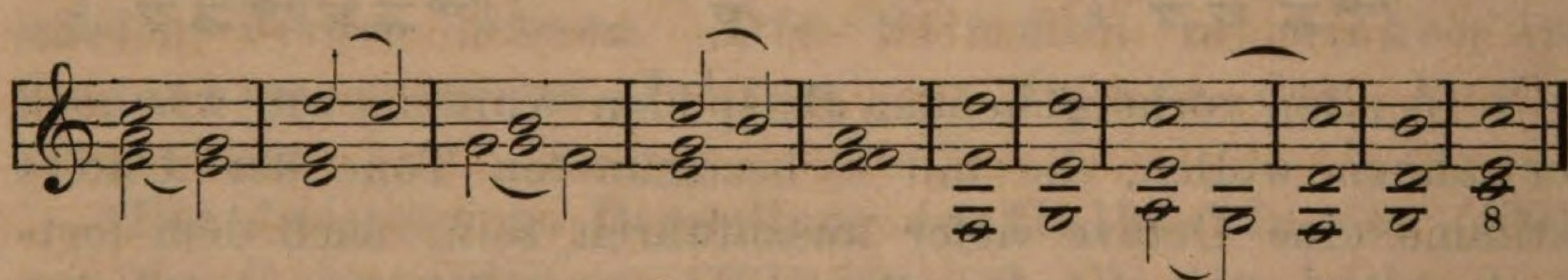
Wir beobachten hierbei ausser den, über die Verbindung der Accorde gegebenen Winken auch noch die besondern: dass wir die hauptsächlichsten Accorde: Tonika, Dominant und Unterdominant bestimmter ausprägen und vorwalten lassen, und verfolgen namentlich die in der Oberstimme oder im Bass eingeschlagene bestimmt ausgesprochene Richtung möglichst weit, und wie hier in der Oberstimme durch Fortführung des ergriffenen Motivs. Wollen wir nun in diese etwas schwerfälligen, nur durch den, wenn auch dürftig doch stetig entwickelten melodischen Zug der einzelnen Stimmen einigermaassen belebten Massen etwas mehr Fluss bringen, so steht uns bereits ein Mittel, dies zu erreichen, zu Gebote, der

Durchgang,

durch den wir das Terzintervall in zwei Sekundenintervalle verwandeln:

465.





466.

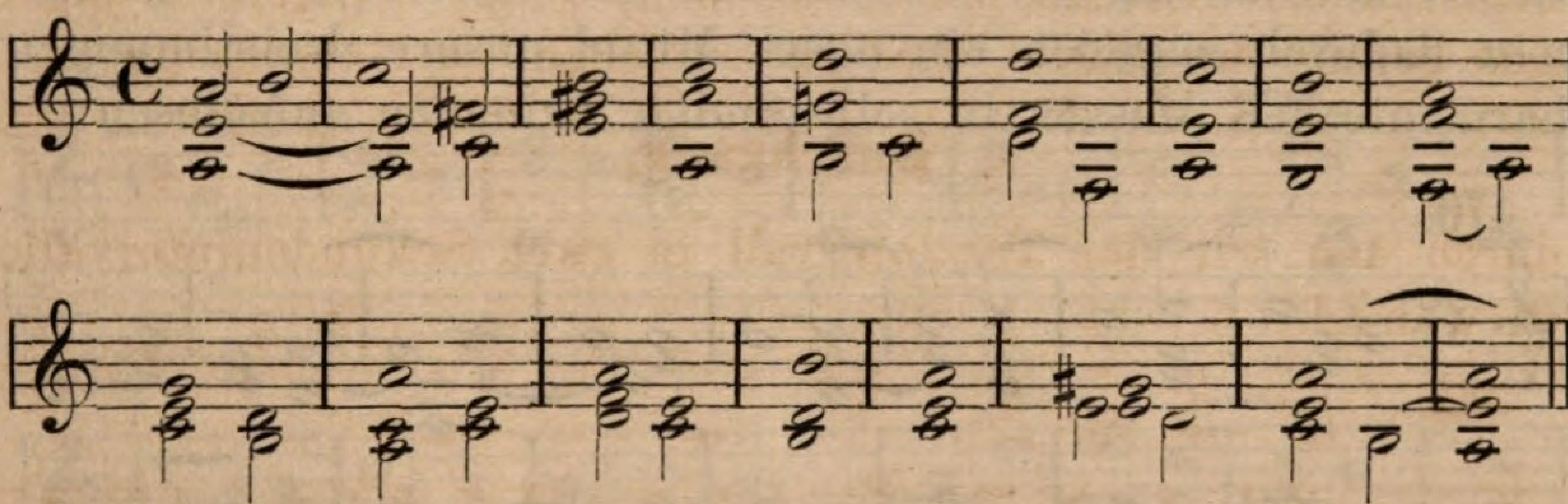


Wir haben im letztern Beispiel, um noch einige Durchgänge anbringen zu können, eine kleine Aenderung vorgenommen die keiner weitern Erläuterung bedarf. Noch reicher und selbständiger sind die Stimmen in folgenden Bearbeitungen geführt:

467.



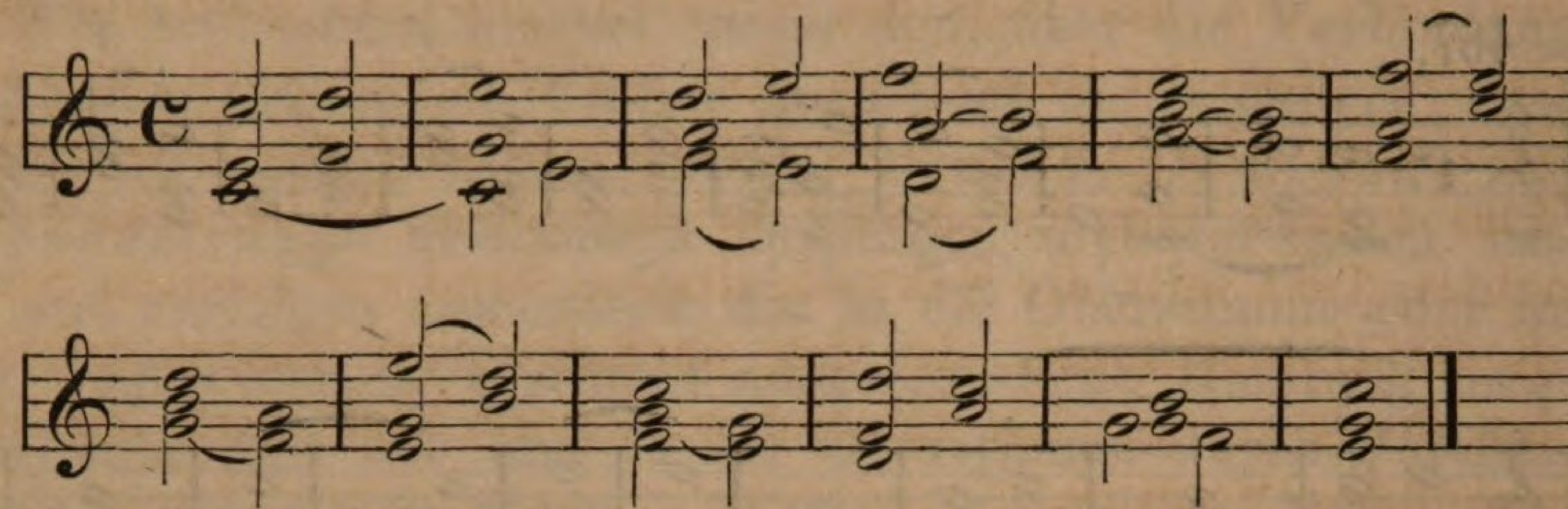
468.



Wir haben den Quintensprung in der Unterstimme immer durch die Terz ausgefüllt, die hier als harmonischer Durchgang erscheint und haben an den bezeichneten Stellen den Durchgang mit der Terz begleitet, ein Verfahren, das auch kaum der Rechtfertigung bedarf, da die zweite Stimme überall auch die Octave des eigentlichen Grundaccordes (*d*, *c* und *h*) ergreifen könnte, so dass die erwähnte Terz dann als Durchgang erschiene. Durch diese neue Behandlung wird uns zugleich ein Mittel geboten, einem Uebelstande, der sich in beiden Bearbeitungen, No. 465 und 467, zeigt, abzuhelfen. In beiden wiederholen wir zwei Tacte dreimal ganz genau immer eine Stufe tiefer, Tact 5 und 6 werden in Tact 7 und 8 von *e* und in Tact 9 und 10 dann von *d* aus treu wiederholt. Wir nennen eine derartige treue, harmonische Nachahmung unmittelbar nach einander, wie bereits früher erwähnt, *Sequenz,*

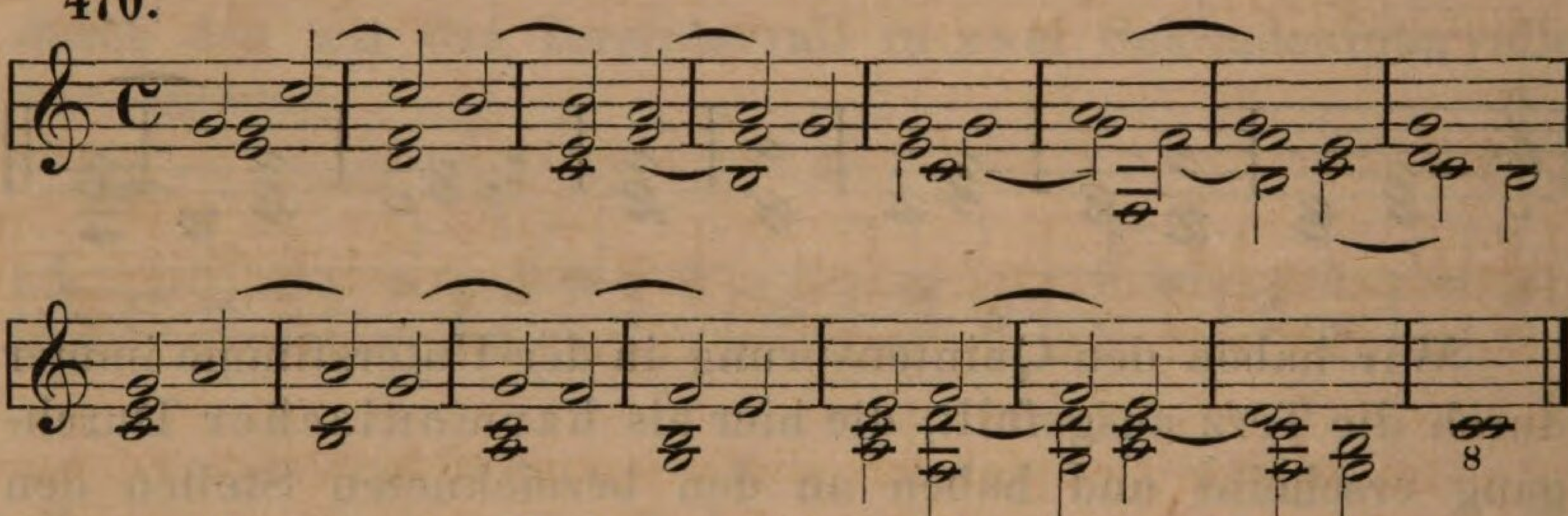
und warnten bereits (S. 73) vor ihr als zu dürftig erfunden. Wir vermeiden sie daher möglichst, wenn nicht gewichtige Gründe auf sie führen. Durch Verschmelzung beider Bearbeitungen werden wir in den Stand gesetzt, wenigstens die Monotonie jeder einzelnen zu beseitigen:

469.



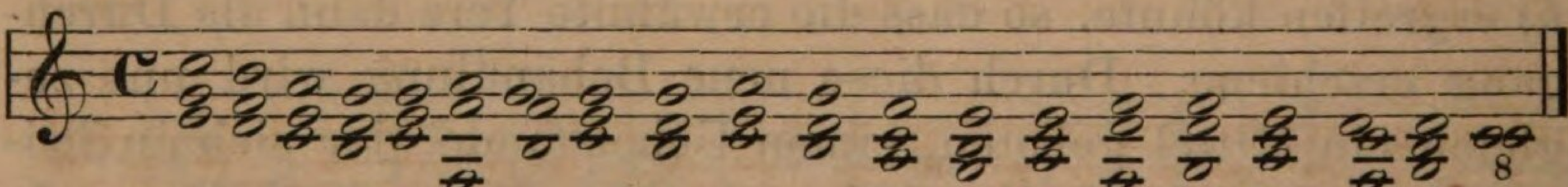
Ein anderes Mittel, einem *Cantus firmus* eine selbständiger geführte Stimme gegenüber zu setzen, erkannten wir ferner in der Einführung der Dissonanz im Vorhalt; wir gewinnen dadurch zugleich ein neues Mittel unsere dreistimmigen harmonischen Massen in selbständige Stimmen aufzulösen:

470.



Die einfache harmonische Grundlage dieses Satzes ist:

471.

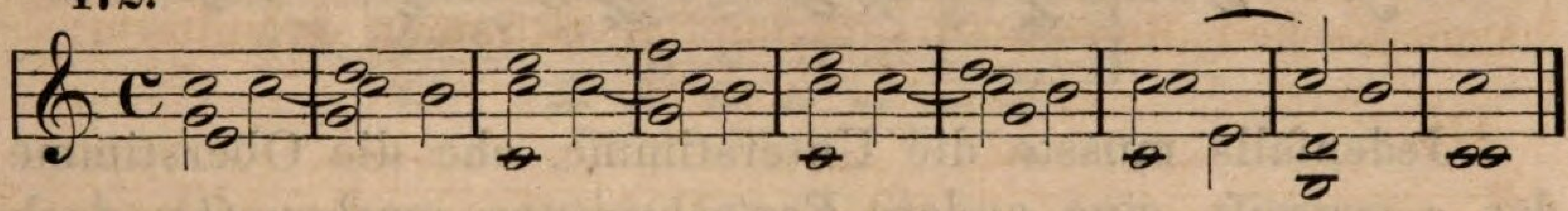


Hieraus ersehen wir, dass die Einführung der Dissonanz durch Vorhalte genau unter denselben Anschauungen erfolgt, wie bei der Zweistimmigkeit. Wir haben in den ersten vier Tacten die monotone Folge von vier Sextaccorden, die namentlich abwärts im dreistimmigen Satze zulässig, aber doch arm

ist, dadurch, dass wir immer die Sext in den folgenden Accord hinüber klingen lassen, in welchem sie zur dissonierenden Septime wird, reicher umgestaltet und zugleich der Oberstimme eine, gegen die andern beiden Stimmen selbständigere Führung gegeben. Dadurch, dass wir im dritten Tact auch die Terz mit der Septime auflösen, gewinnt auch die zweite Stimme dann an Interresse, und zugleich war auch im vierten Tact eine Abweichung vom Sextaccord geboten. Im sechsten Tact führen wir die None in derselben Weise ein, und im achten Tact tritt die Sekunde dissonierend zur zweiten Stimme in die Unterstimme. In den nächsten vier Tacten tritt wieder die Sext in den folgenden Accord und wird zur dissonierenden Septime.

Zu den in diesem Beispiele angeführten Dissonanzen tritt auch noch die Quart hinzu. Sie dissoniert in einer der beiden Oberstimmen zur Unterstimme:

472.

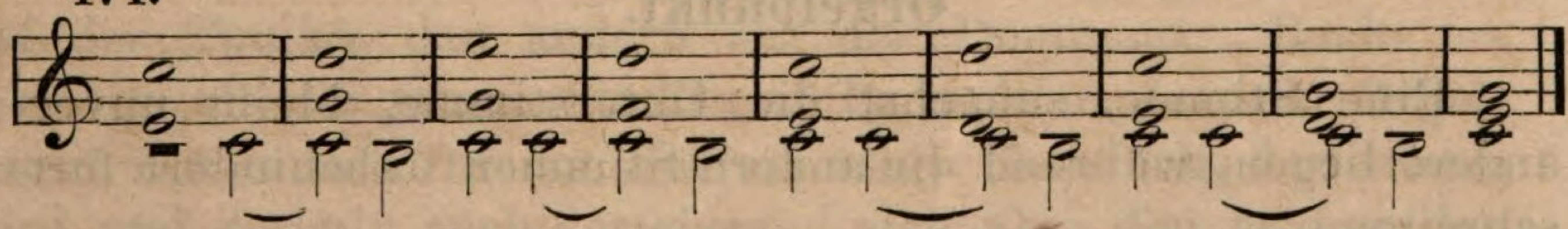


473.



Im ersten Beispiel hat die dissonierende Quart vorwiegend die Quint, im zweiten die Octave und Sext zu ihrer Begleitung. Tritt die Quart als Dissonanz in den Bass, so hat sie natürlich die Sekunde zur Begleitung:

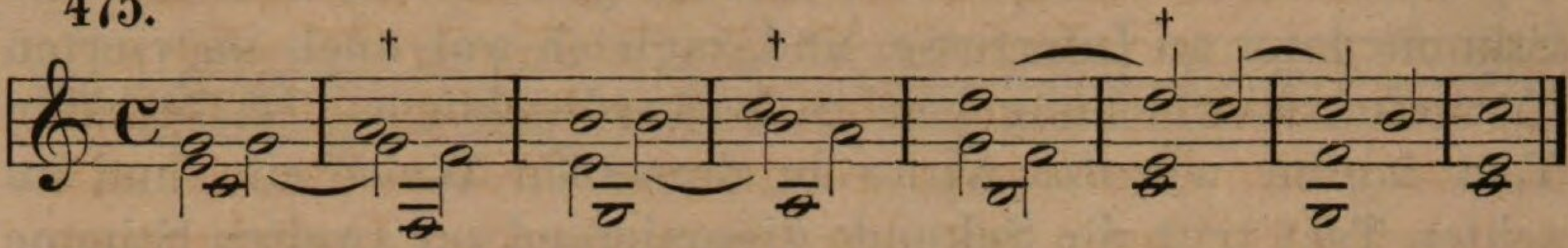
474.



Man begreift leicht, dass diese Einführung der Quart auch als dissonierende Sekunde zu betrachten ist, und dass sie in den ersten Tacten zur Oberstimme, in den letztern zur Unterstimme dissoniert und Quint oder Quart zur Begleitung hat

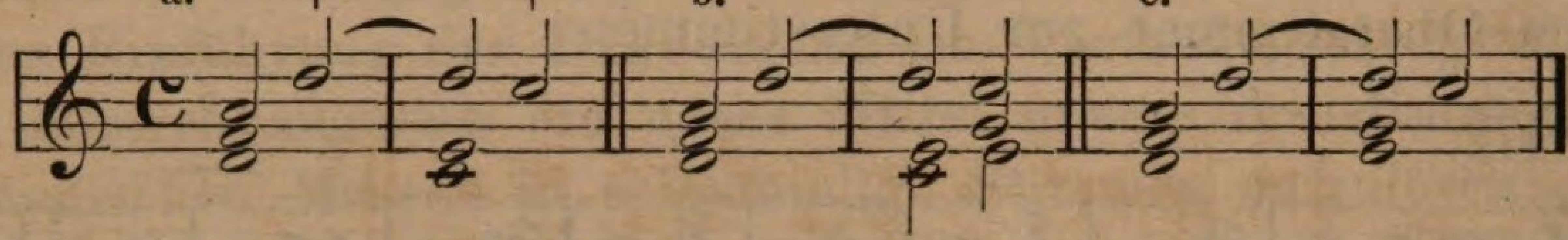
und dass die beiden Oberstimmen selbst in Octaven stehen können, wie im sechsten Tact. Besonderer Vorsicht bedarf noch die Einführung der None. Dass sie zweckmässig nur in Aussenstimmen einzuführen ist, dürfte uns hinlänglich klar geworden sein:

475.



Hieraus geht ferner hervor, dass sie die Terz zur Begleitung hat. Verwerflich ist natürlich die Einführung der None, bei der eine Octavenfortschreitung, nur durch die Verzögerung aufgehalten, entsteht.

476.



Jedenfalls müsste die Unterstimme, ehe die Oberstimme das *c* ergreift, eine andere Fortschreitung machen (*b*); doch aber auch dieser Wendung ist die unter *c* verzeichnete vorzuziehen.

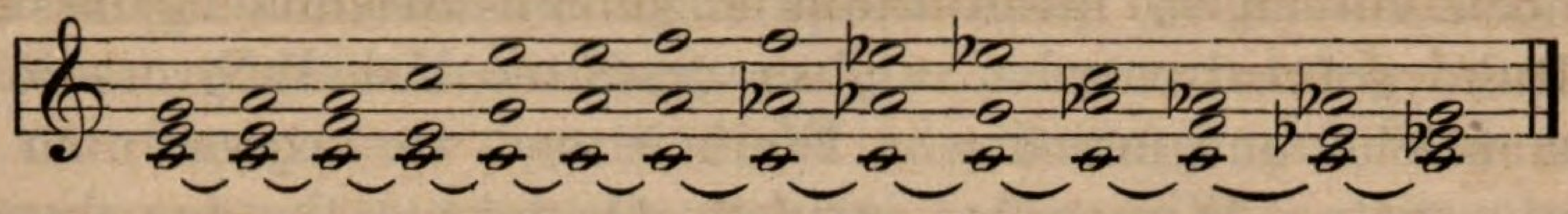
Wir haben in allen diesen Beispielen vorwiegend die Dissonanzen allein fortschreitend aufgelöst, so dass die andern Stimmen liegen blieben. Nur einigemal (in No. 470 Tact 3 und No. 473 Tact 6) haben wir auch eine zweite Stimme fortschreiten lassen. Beide Verfahren zum Prinzip erhoben, führen uns auf neue Mittel der harmonischen Darstellung. Jenes führt uns auf den

Orgelpunkt.

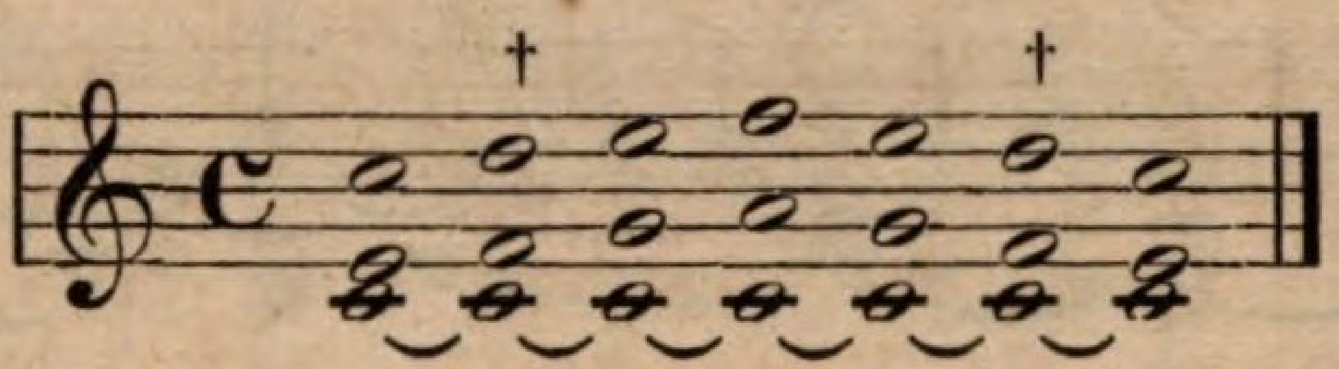
Eine Stimme, zunächst die Unterstimme, bleibt unverändert liegen, während die andern Stimmen unbehindert fortschreiten.

Die Einführung des Orgelpunkts beruht zunächst darauf, dass ein und derselbe Ton in verschiedenen consonierenden Accorden vorhanden ist. Natürlich muss er zunächst als Consonanz auftreten, da er liegen bleiben muss, sich nicht weiter

bewegen darf. Nehmen wir den Ton *c* als liegenbleibenden Ton an, so können wir folgende consonierende, dreistimmige Accorde über ihn erbauen:

477. 

Diese Accorde können wir alle über dem liegenden Grundton *c* zu einem Orgelpunkt vereinigen. Wir haben hier alle möglichen Dreiklänge mit den entsprechenden Umkehrungen aufgeführt, und dürfen es dem Schüler überlassen die zulässigen nach dem bisher und weiter noch Mitgetheilten für die bestimmten speciellen Fälle auszuwählen. Die Dissonanzen aber werden über diesem liegenden Grundton ganz wie im zweistimmigen Satz eingeführt. Zunächst natürlich der Durchgang:

478. 

479. 

dann der Vorhalt:

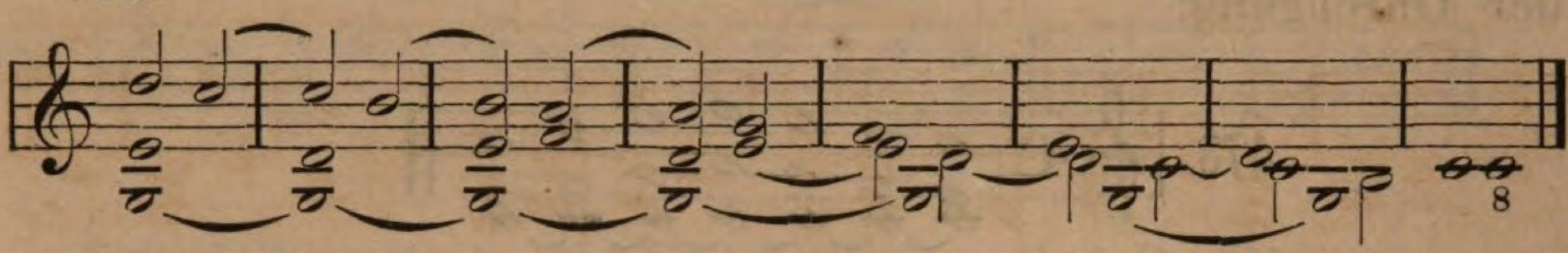
480.



Wir haben im letzten Beispiele zwei Orgelpunkte, einen auf der Tonika, den andern auf der Dominant. Beide erscheinen als die gebräuchlichsten. Es ist klar, dass der Orgelpunkt namentlich für den Schluss eines Tonstücks bedeutsam wird und deshalb auch vorwiegend sich über den beiden, den Schluss hauptsächlich bewerkstelligenden Hauptpunkten der Tonleiter auf der Tonika oder der Dominant erhebt. Im letzteren Falle wird der Schluss bedeutsam vorbereitet, im ersteren (auf der Tonika) bedeutsam ausgeführt; in weit

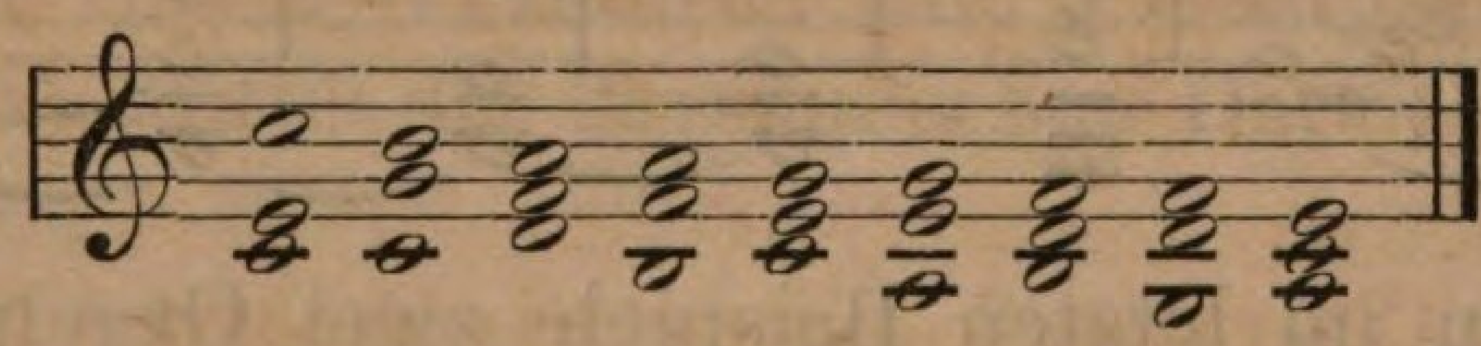
ausgeführteren Tonsätzen werden daher häufig beide angewandt; in Tonsätzen von geringerem Umfange meist nur einer von beiden. Im Orgelpunkt soll demnach die ganze Bewegung, noch einmal in ihren Hauptmomenten zusammengefasst, zur Ruhe geführt werden, und er gestattet deshalb grössere harmonische und melodische Freiheit auch im sogenannten reinen Satz. Wir wollen jetzt als Grundsatz für den dreistimmigen Orgelpunkt festhalten: die beiden fortschreitenden Stimmen streng leitereigen nach den Regeln des zweistimmigen Contrapunkts zu führen, ohne Rücksicht auf das dissonierende oder consonierende Verhältniss zum liegenden Grundton. Wir hätten demnach unsern Orgelpunkt (in No. 480) auf der Dominant so zu Ende führen können:

481.



Wir kommen natürlich wiederholt auf diese neue Gestaltung zurück. Das entgegengesetzte Verfahren, möglichst alle Stimmen an der Auflösung der Dissonanz theilnehmen zu lassen, führt uns auf neue harmonische Verbindungen. Das Fortschreiten der consonierenden Stimmen ist möglich und erlaubt, wenn die Auflösung der Dissonanz nach einer Consonanz nicht gestört wird:

482.



Weitere Beispiele anzuführen erscheint nicht nothwendig. Wir haben über diese Art der Auflösung der Dissonanzen schon bei den verschiedenen Septimenaccorden das Nöthige erörtert und uns über den Werth solcher harmonischer Sequenzen geäussert. Der Schüler mag ähnliche versuchen, nur um im einzelnen Falle auch eine oder die andere derartige Wendung zur Hand zu haben. Wir werden im Laufe unserer nachfolgenden Uebungen gerade einzelne solcher Fälle speciell

berücksichtigen, um zu zeigen, dass der dreistimmige Satz dadurch äusserst interressant wird.

Wir versuchen nun die Verwendung all dieser neu gewonnenen Mittel zur dreistimmigen Bearbeitung einiger Choralmelodien. Zur näheren Erörterung erinnern wir noch daran, dass wir hier immer zuerst nicht nur Anfang und Schluss bestimmen, sondern auch den Schluss jeder einzelnen Strophe harmonisch feststellen nach den bereits erörterten Prinzipien, und dann erst die harmonische Begleitung des Ganzen ausführen:

Vom Himmel hoch da komm' ich her.

483.



Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ.

484.



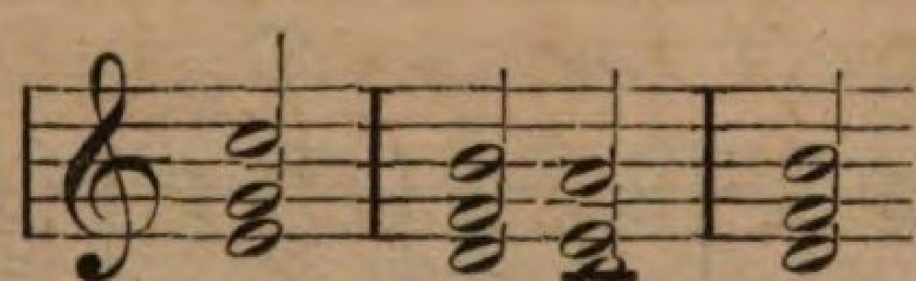
In beiden Chorälen könnten wir mehrere Strophen auch wie nachstehend in fremden Tonarten abschliessen:

485.



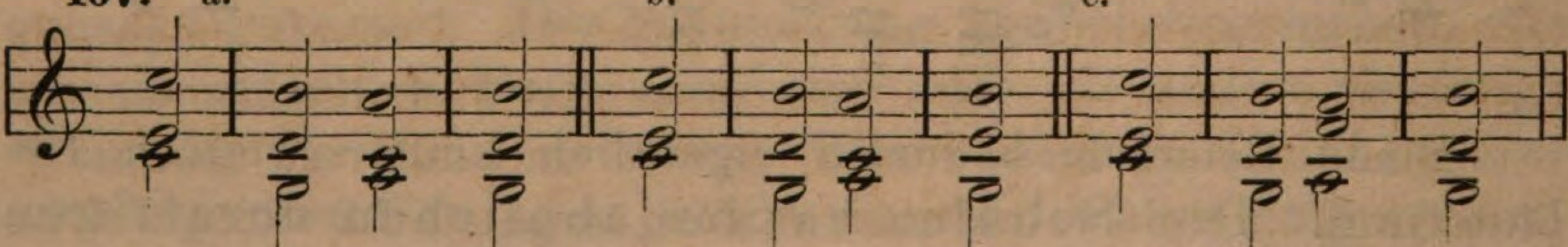
Beide Beispiele bedürfen eigentlich keiner weitern Erläuterung. Der Schüler hat bei ähnlichen derartigen

Arbeiten nur alle diejenigen Accorde sich zu vergegenwärtigen, denen der einzelne Ton der Melodie angehören kann, und aus deren Zahl dann diejenigen auszuwählen, welche sich am bequemsten nach den von uns erörterten Prinzipien verbinden und bei deren Verknüpfung die Stimmen möglichst in Gegenbewegung geführt werden können. Zu grösserem Verständniss dieses Verfahrens erläutern wir es noch speciell an der ersten Strophe des ersten Chorals, um zugleich nachzuweisen, dass die von uns gewählte dreistimmige Bearbeitung die entsprechendste sein dürfte. Wir beginnen natürlich immer mit dem tonischen Dreiklange. Der darauf folgende Melodieton *h,* den wir in unserer Bearbeitung als Quint des *E-moll-*Dreiklanges betrachteten, kann auch noch Grundton oder Octave des verminderten Dreiklangs *h—d—f* und Terz des Dominantdreiklangs oder des Dominantaccordes sein. Als dem verminderten Dreiklange zugehörig betrachtet, würden wir durch den weitern Melodiegang auf eine Folge von Sextaccorden geführt werden, die wir als zulässig, aber nicht gerade zu einer häufigen Anwendung empfehlenswerth erkannten:

486. 

Betrachten wir den zweiten Melodieton *h* aber als Terz des Dominantdreiklangs, so wird uns die leitereigene Harmonisation der folgenden Melodietöne Schwierigkeiten bereiten. Das folgende *a* ist als Grundton oder Octave des *A-moll-* als Terz des *F-dur-* und als Quint des *D-moll-*Dreiklangs zu betrachten. Jene beiden Dreiklänge könnten wir in der Gegenbewegung mit dem vorangegangenen *G-dur-*Dreiklange verbinden, allein dann wird wieder der Rückschritt nach dem, durch den wieder folgenden Melodieton *h* bedingten Accord gleich schwierig:

487. a. b. c.



d. e.



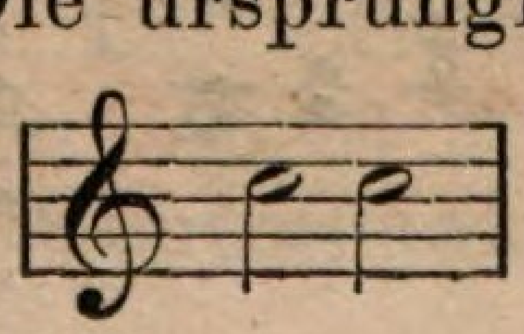
Von den hier mitgetheilten möglichen Harmonisierungen des Anfangs unserer Melodie dürfte noch die, unter *a* verzeichnete am ersten zu brauchen sein, weil sie wenigstens bestimmt ausgeprägt ist. Doch ist auch hier namentlich die Unterstimme so planlos geführt, wie in allen andern, von denen besonders die unter *c*, *d* und *e* des unvollständigen Sextaccordes halber nicht sehr empfehlenswerth sind. Betrachten wir *a* endlich als Quint, so gerathen wir auf die Verbindung des tonischen mit dem Molldreiklange der Dominant, die wir früher als fremd deshalb erkannten, weil selbst in Moll hier vorwiegend der grosse Dreiklang gebraucht wird. Wollten wir dennoch beide Dreiklänge verbinden, so würden wir jedenfalls dem Ohr Zeit zur Vorbereitung auf diese Ueberraschung durch Einführung eines Vorhalts gewähren müssen:

488. 

Scheuen wir uns aber vor der, dadurch herbeigeführten Ausweichung nach der Dominant gleich in den ersten Tacten nicht, so können wir natürlich auch den *D*-*dur*-Dreiklang hier einführen:

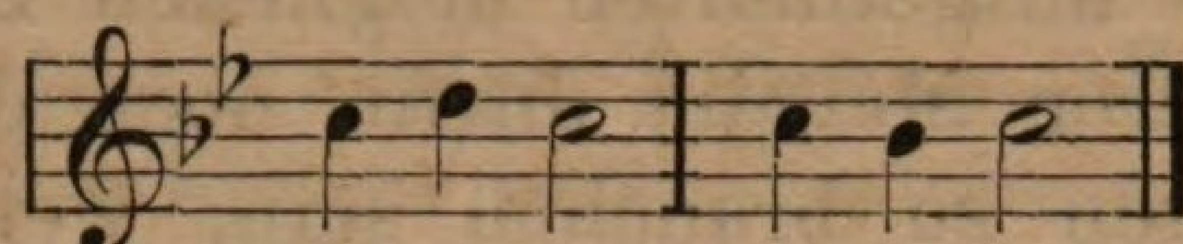
489. 

In der Bearbeitung des zweiten Chorals haben wir im siebenten vollen Tact einen Ton ganz ohne seine harmonische Grundlage gelassen, obwol er weder als Vorhalt noch als Durchgang erscheint. Die ursprüngliche Melodie ist:



Um nun eine solche einförmige Wiederholung desselben langen Tons zu vermeiden, so löst man den einen in zwei Viertel auf und führt auf dem zweiten die darüber- oder darunterliegende Sekunde als

Hülfston

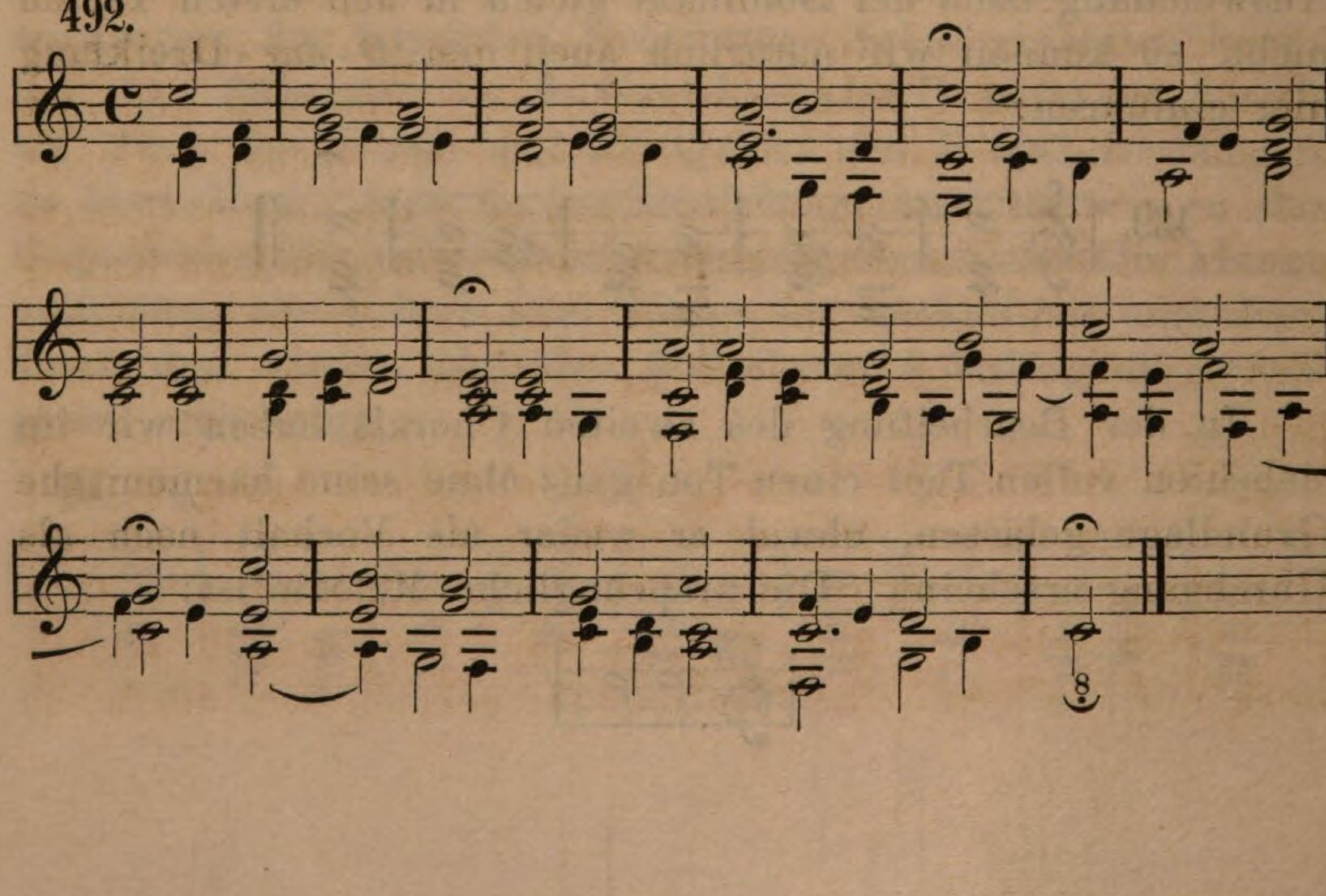
490. 

ein, der als solcher harmoniefrei ist, wie der Durchgang, und der anticipierte Ton; dieser wird durch das entgegengesetzte Verfahren eingeführt. Eine Stimme erfasst hier einen wesentlichen Ton eines Accordes früher, als dieser selbst von den übrigen Stimmen ergriffen wird. Diese Vorausnahme (Anticipation) bei der also ein Intervall des folgenden Accordes in den diesem vorangehenden hineinklingt, ist ein neues Mittel die Stimmen selbständiger zu führen:

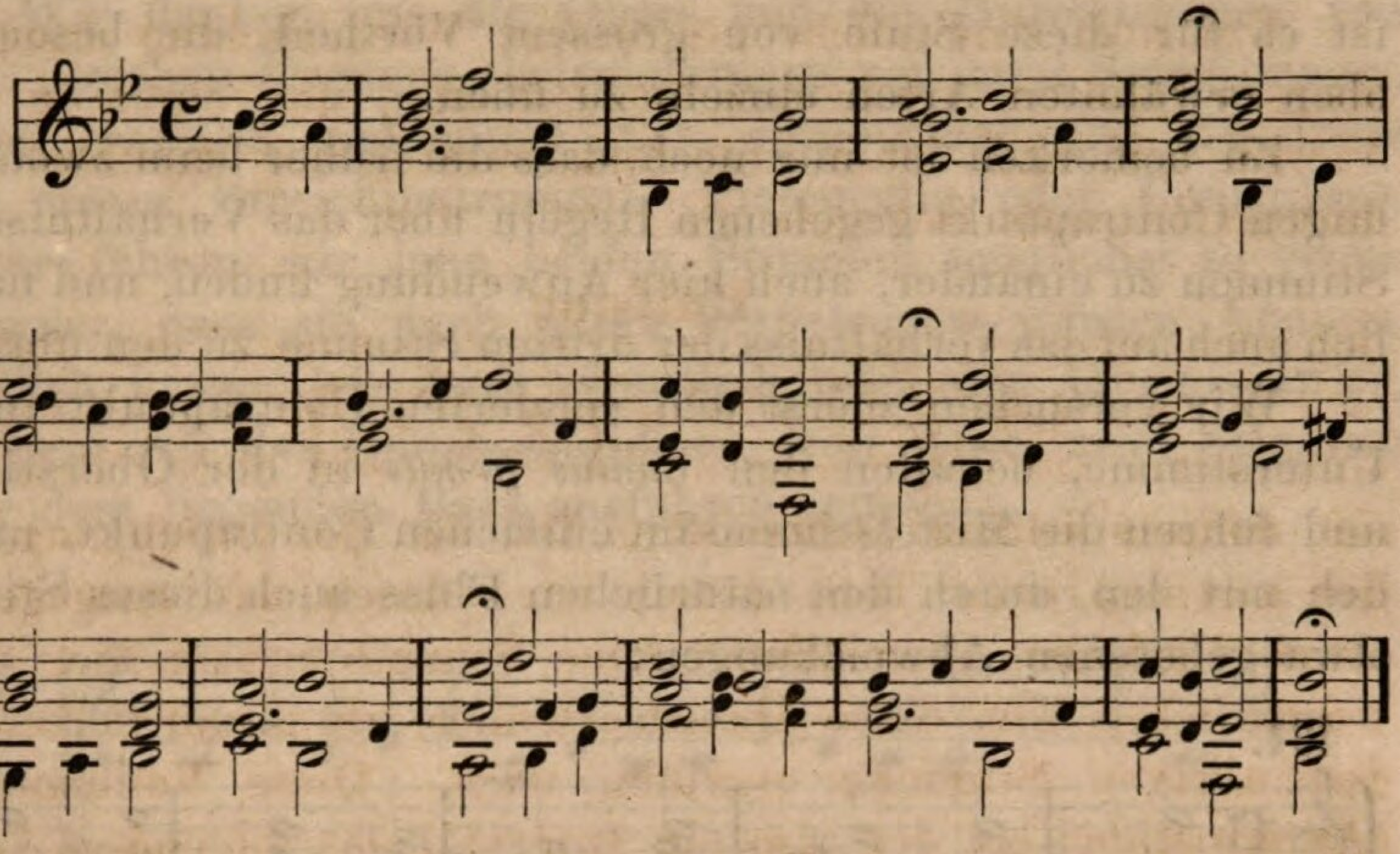
491. 

Um die harmonischen Massen unserer Choral-Bearbeitungen zunächst etwas in Fluss zu bringen, genügt es, die beiden begleitenden Stimmen durch die Vorhalts- und Durchgangstöne fliessender zu machen:

492.



493.



Es ist klar, dass die begleitenden Stimmen auch in dieser Weise noch nicht eigentlich selbständig geführt sind. Sie stellen vorwiegend immer nur noch die harmonische Grundlage dar. Wir versuchen jetzt wie früher bei der Zweistimmigkeit auch bei der Dreistimmigkeit die einzelnen Stimmen selbständiger zu führen. Mit der Anzahl der Stimmen wächst natürlich auch die Mannichfaltigkeit der verschiedenen Arten dieser Bearbeitungen.

Wir können zunächst den *Cantus firmus* in jeder der drei Stimmen einführen, in der Ober-, Mittel- und Unterstimme; die contrapunktierenden Stimmen aber können beide wie in No. 483 und 484 im gleichen Contrapunkt, oder sie können beide im verzierten, in Noten von geringerem Werth gegen den *Cantus firmus* auftreten, oder die eine geht im gleichen, die andern im verzierten, oder sie wechseln gleichmässig in der Uebernahme des einen oder des andern Contrapunkts ab oder sie gehen endlich, wie vorwiegend im Kunstwerk im gemischten Contrapunkt, wie es die künstlerische Idee erfordert, bald im gleichen, bald im verzierten Contrapunkt.

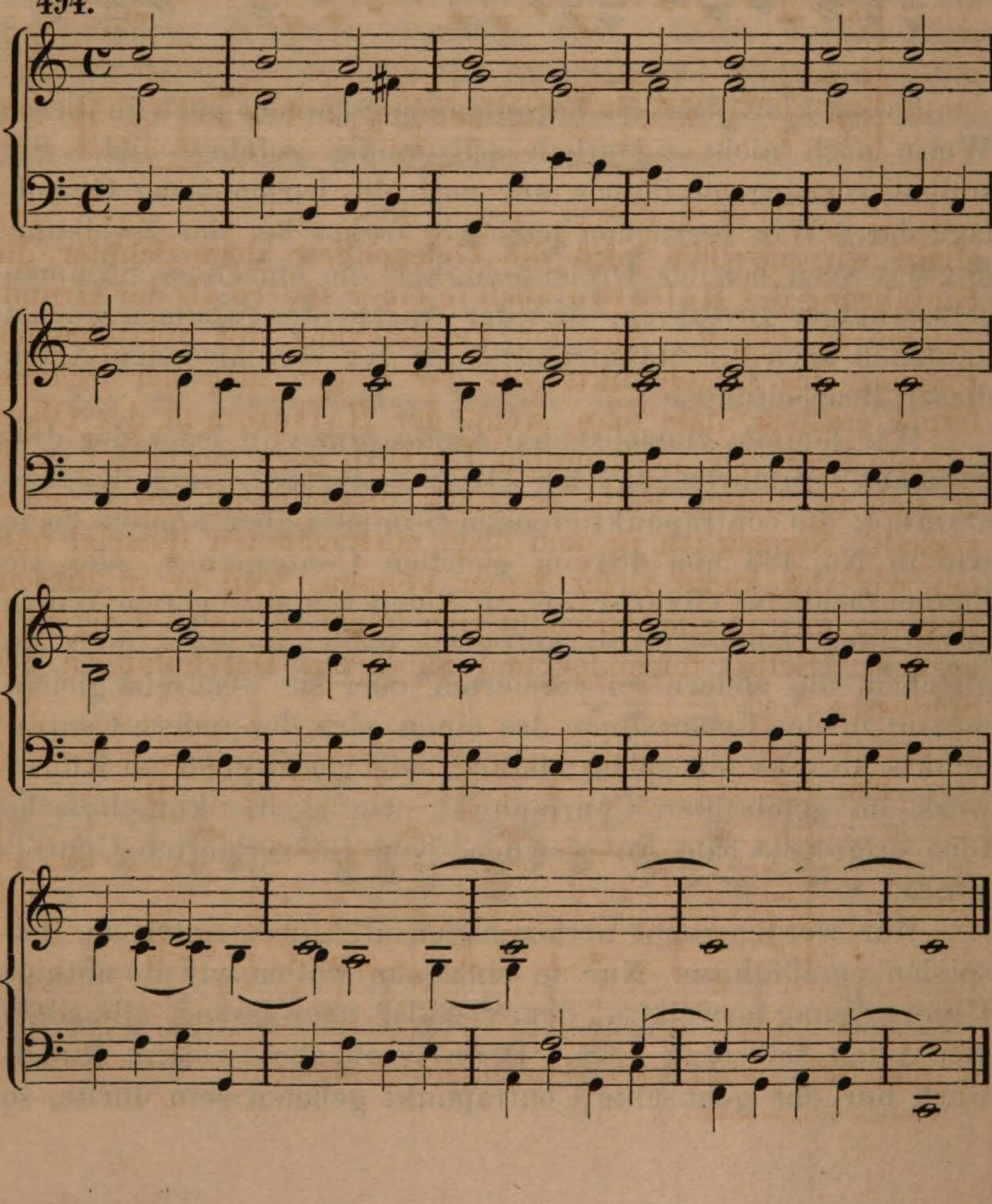
Wir werden nicht nöthig haben alle diese Arten an Beispielen vorzuführen. Nur an einzelnen wollen wir die nöthige Unterweisung erweitern, dem Schüler überlassend, alle übrigen Arten selbst zu üben. Denn wenn auch wol im Kunstwerk nur der gemischte Contrapunkt geboten sein dürfte, so

ist es für diese Stufe von grossem Vortheil, die besondern oben erwähnten Arten einzeln zu üben.

Zu bemerken ist nur noch, dass die früher beim zweistimmigen Contrapunkt gegebenen Regeln über das Verhältniss der Stimmen zu einander, auch hier Anwendung finden, und natürlich auch auf das Verhältniss der dritten Stimme zu den übrigen.

Wir versuchen zuerst den verzierten Contrapunkt in der Unterstimme, behalten den *Cantus firmus* in der Oberstimme und führen die Mittelstimme im einfachen Contrapunkt, natürlich mit den, durch den natürlichen Fluss auch dieser Stimme etwa gebotenen Abweichungen:

494.



Wir denken uns die Ober- und die Mittelstimmen von zwei gleichen Organen, beispielsweise von zwei Singstimmen, einem Sopran und einem Alt, vorgetragen und die dritte von einem Streichinstrument, Violoncello oder Contrabass. Daher führen wir jene beiden Stimmen möglichst so gegen einander, dass sie auch allein vorgetragen werden können. Freilich hätten wir dann eigentlich auch den Orgelpunkt, mit dem wir das Ganze schliessen, von jenen zwei Stimmen über dem liegenden Bass ausführen müssen:

495. 

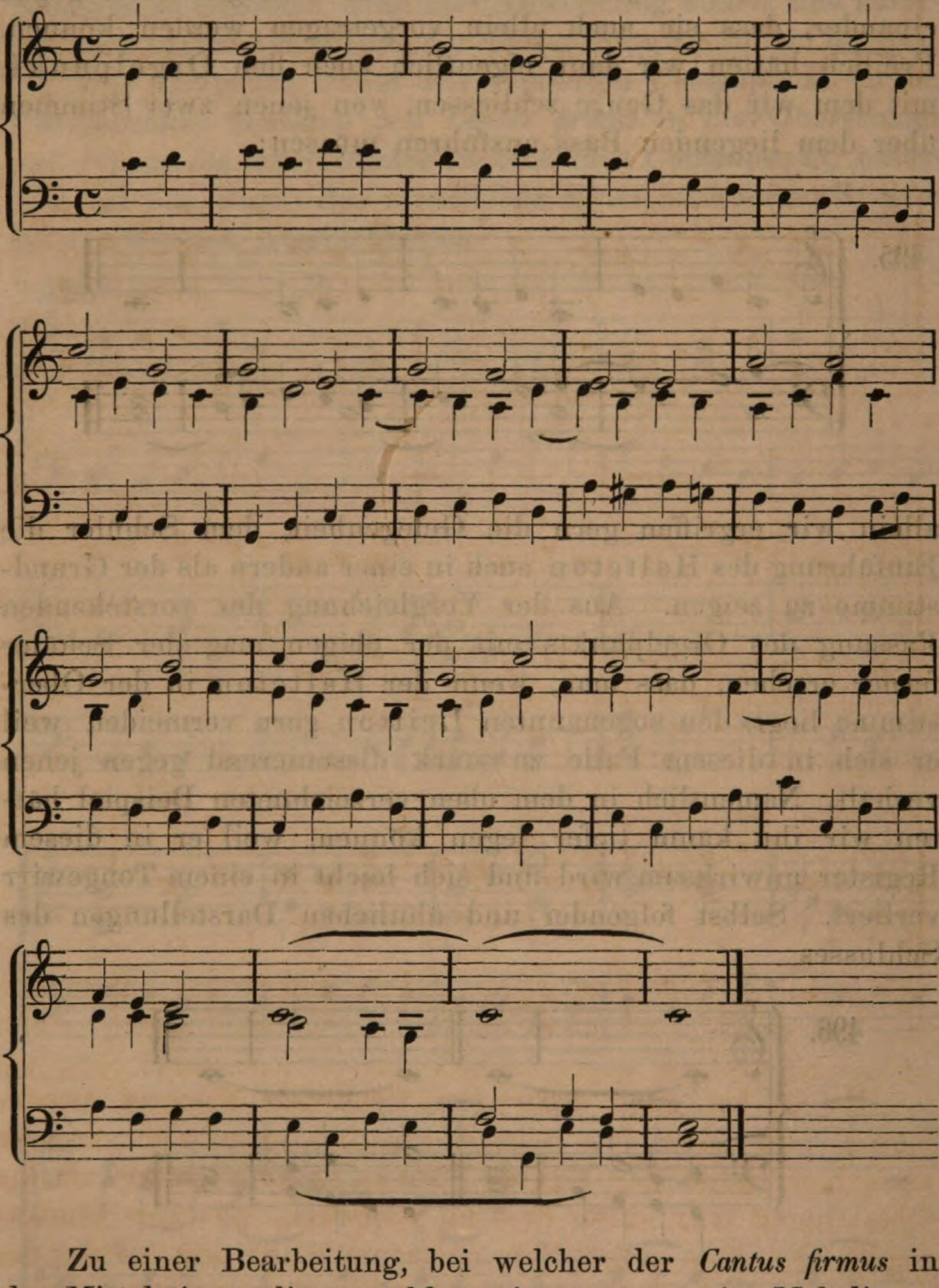
allein wir ergriffen gern die Gelegenheit, dem Schüler die Einführung des Halteton auch in einer andern als der Grundstimme zu zeigen. Aus der Vergleichung der vorstehenden Fassung des Orgelpunkts mit der obigen mag der Schüler ferner ersehen, dass man, wenn der Halteton in der Oberstimme liegt, den sogenannten Leitton gern vermeidet, weil er sich in diesem Falle zu stark dissonierend gegen jenen verhält. Namentlich in dem oben verzeichneten Beispiel hätten wir ihn kaum tiefer legen können, weil er in diesem Register unwirksam wird und sich leicht in einem Tongewirr verliert. Selbst folgender und ähnlichen Darstellungen des Schlusses

496. 

würden wir jene oben verzeichnete vorziehen.

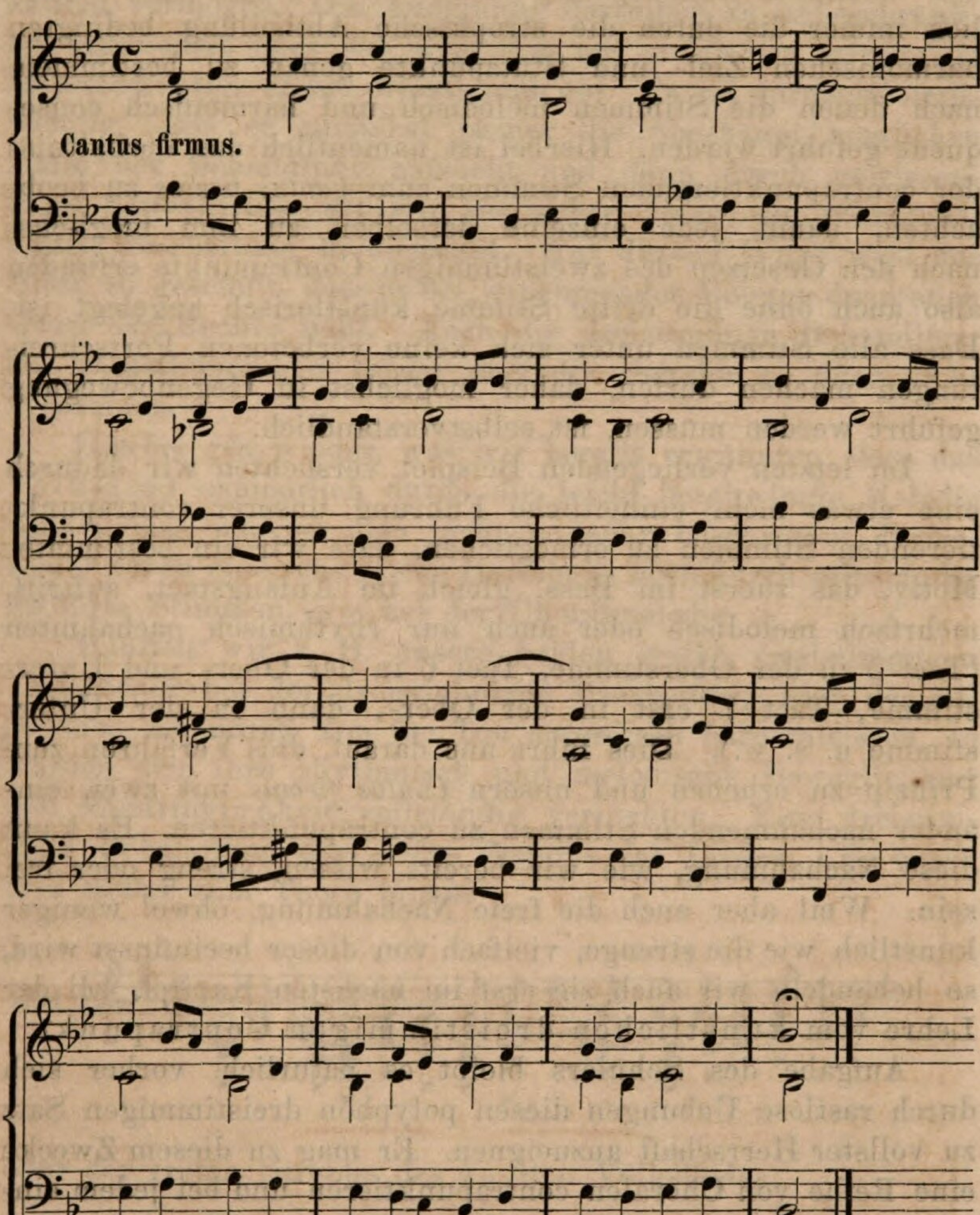
Es ist nicht schwierig an diesem beweglichen Contrapunkt der Unterstimme auch noch die Mittelstimme Theil nehmen zu lassen:

497.



Zu einer Bearbeitung, bei welcher der *Cantus firmus* in der Mittelstimme liegt, wählen wir unsere zweite Melodie:

498.



Es ist bei allen derartigen Uebungen äusserst zweckmässig und daher dem Schüler ernstlich anzurathen, dass er auch hier, wenn der *Cantus firmus* in eine andere, als die Oberstimme tritt, diese erst im einfachen, gleichen Contrapunkt, also Note gegen Note contrapunktiert und auf die dadurch gewonnene harmonische Grundlage so viel als möglich

den verzierten Contrapunkt stützt. Wie früher sind natürlich immer die durch die strophische Abtheilung bedingten harmonischen Ziel- und Stützpunkte genau zu bestimmen, nach denen die Stimmen melodisch und harmonisch consequent geführt werden. Hierbei ist namentlich das Verhältniss der contrapunktierenden Stimmen zum *Cantus firmus* zu beobachten, damit jede einzelne derselben zu ihm möglichst nach den Gesetzen des zweistimmigen Contrapunkts erfunden also auch ohne die dritte Stimme künstlerisch angelegt ist. Dass alle Stimmen unter sich keine verbotenen Fortschreitungen machen dürfen, daher möglichst in Gegenbewegung geführt werden müssen, ist selbstverständlich.

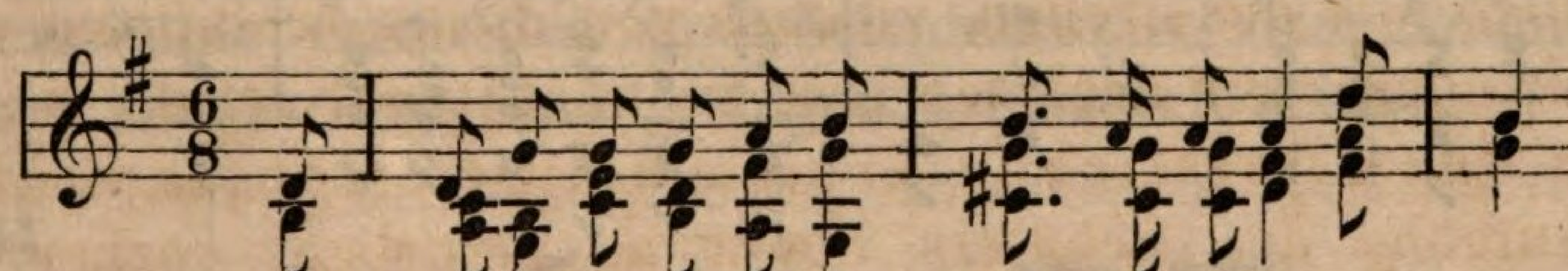
Im letzten vorliegenden Beispiel versuchten wir dadurch eine etwas mehr einheitliche Führung unserer contrapunktierenden Stimmen zu ermöglichen, dass wir ein bestimmtes Motiv, das zuerst im Bass, gleich im Anfangstact, auftritt, mehrfach melodisch oder auch nur rhythmisch nachahmten (Tact 5 in der Oberstimme, Tact 6 in der Ober- und Unterstimme, Tact 7 erst in der Ober-, dann in der Unterstimme u. s. w.). Dies führt uns darauf, dies Verfahren zum Prinzip zu erheben und unsern *Cantus firmus* mit zwei, einander nachahmenden Stimmen zu contrapunktieren. Es kann diese Nachahmung, wie wir bereits wissen, streng oder frei sein. Weil aber auch die freie Nachahmung, obwol weniger künstlich wie die strenge, vielfach von dieser beeinflusst wird, so behandeln wir auch sie erst im nächsten Kapitel, bei der Lehre vom künstlichen dreistimmigen Contrapunkt.

Aufgabe des Schülers bleibt es natürlich, vorher sich durch rastlose Uebungen diesen polyphon dreistimmigen Satz zu vollster Herrschaft anzueignen. Er mag zu diesem Zwecke eine Reihe von Chorälen contrapunktieren und bei jedem einzelnen genau untersuchen, welche besondere Weise der ihm bis jetzt bekannten verschiedenen Arten des Contrapunkts am zweckmässigsten anzubringen ist. Indem er den *Cantus firmus* in die verschiedenen Stimmen legt, muss er sich immer des bestimmten harmonischen Materials, welches ihm zu Grunde liegt, bewusst werden und zugleich der Mittel, aller möglichen Durchgänge, Vorhalte, Hülfsnoten und anticipierte Noten, durch welche wir jene künstlerischer zu ge-

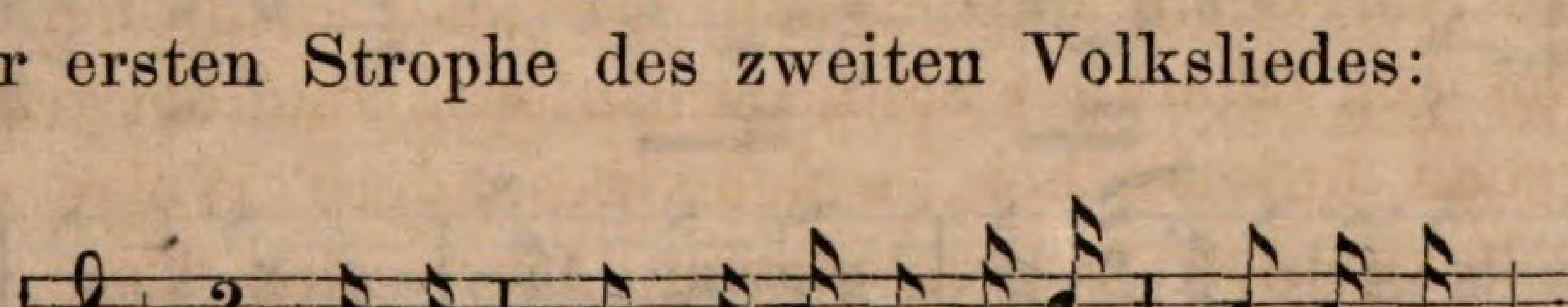
stalten vermögen. Die Aneignung derselben zu unbeschränkter Herrschaft über sie, wird ihm um so leichter werden, je selbstbewusster er sie erfasst und übt. Es ist durchaus nothwendig, dass er zunächst immer die überhaupt möglichen Fälle der Behandlung aufsucht und dann durch gewissenhafte Selbstkritik, wie wir sie bisher übten, die zweckmässigste Bearbeitung heraussucht. Auf diesem Wege wird der Blick so geschult, dass er bei zunehmender Uebung dann auch sofort das Rechte trifft. Auch die dreistimmige Behandlung der volksthümlichen Lieder darf der Schüler zu üben nicht versäumen.

Hierbei gilt wieder, was wir bereits erwähnten: dass das Volkslied namentlich durch die leicht beschwingte Melodie wirkt, dass wir sie also nicht zu sehr beschweren dürfen, weder durch eine sehr reiche Harmonie, noch durch selbständig geführte Stimmen, wie bei der Choralmelodie.

Wollten wir z. B. unsere beiden ersten zweistimmigen Volkslieder bei der dreistimmigen Bearbeitung nach der gegebenen Anleitung Ton für Ton accordisch harmonisieren, so würden wir ihre rhythmisch und melodische Beweglichkeit und Eindringlichkeit vollständig vernichten. Eine dreistimmige Behandlung der ersten Strophe des Liedes: „Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus",

499. 

oder der ersten Strophe des zweiten Volksliedes:

500. 

wie man sie gar zu häufig findet, halten wir für vollständig unpassend, weil sie das Volkslied in seiner innersten Wesenheit verletzt und eigentlich vollständig zerstört. Die dritte

Stimme hat hier nur die Harmonie zu vervollständigen, aber nicht die jedes einzelnen Tons, sondern nur die, aus welchem die einzelnen melodischen Motive, welche die Melodie bilden, hervortreiben und den Rhythmus in seinen Grundzügen festzusetzen. Wir entwickeln unsere dreistimmige Behandlung der Volkslieder vorwiegend aus der Zweistimmigkeit als der entsprechendsten Behandlung des Volksliedes, und zwar so, dass wir in der angegebenen Weise nur die dritte Stimme zufügen. Dabei führen wir indess auch diese möglichst melodisch:

501.



Schon durch einige kleine Veränderungen im zweiten Theil wie

502.



fürchten wir den Charakter des Liedes zu trüben, um wie viel interressanter sie auch die harmonische Begleitung erscheinen lassen. Die Bearbeitung des andern Liedes ist dem entsprechend folgende:

503.



Es bedarf wol kaum noch der Erwähnung, dass wir uns die Lieder von Singstimmen ausgeführt denken. Bei der Ausführung durch Instrumente würden wir natürlich die, durch den Text gebotenen Wiederholungen desselben Tons in der Unterstimme vermeiden und beispielsweise den Anfang des letzten Liedes dreistimmig folgendermaassen setzen:

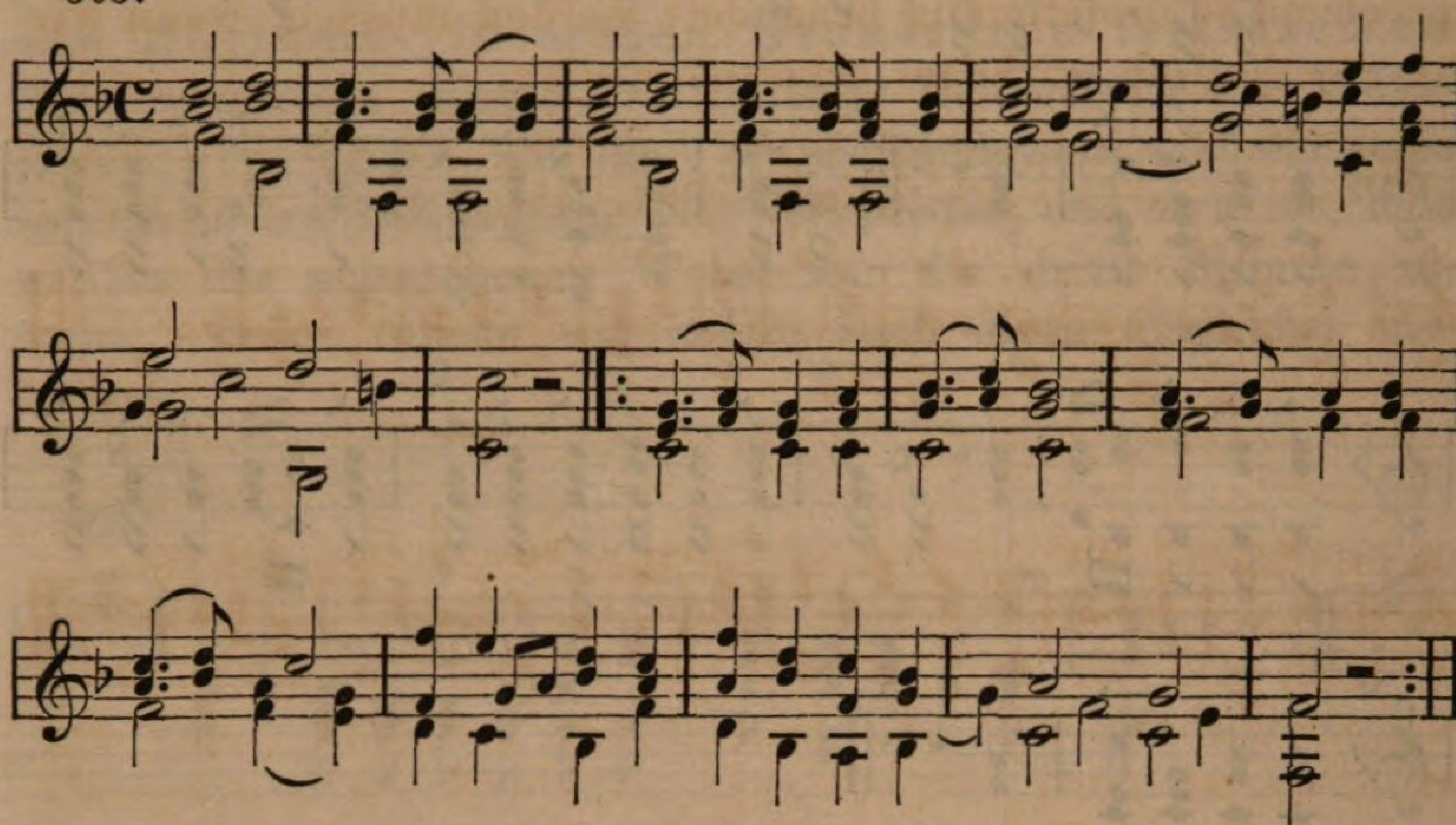
504.



Das religiöse volksthümliche Lied wird in den meisten Fällen wieder eine hiervon etwas abweichende mehrstimmige Bearbeitung erfahren müssen, indem es, dem Choral näher verwandt, wiederum eine grössere harmonische Fülle erfordert; doch auch nur so weit, als es den volksthümlich belebteren Rhythmus des religiösen volksthümlichen Liedes nicht beschwert und beeinträchtigt. Das früher zweistimmig

bearbeitete religiöse volksthümliche Lied: „O sanctissima" würde dem entsprechend in dieser Weise behandelt werden müssen:

505.



Endlich mag der Schüler auch noch versuchen, die rhythmisch-melodischen zweistimmigen Gebilde des ersten Buches: unsere rhythmisch-melodischen Skizzen zum Walzer und zum Marsch dreistimmig harmonisch zu behandeln. Hierfür gelten dieselben Grundsätze. Wir ergänzen nicht die Harmonie des einzelnen Tons durch unsere dritte Stimme, weil wir dadurch namentlich die rhythmische Beweglichkeit sehr stark beeinträchtigen, wenn nicht ganz und gar aufheben würden, sondern wir markieren nur die harmonische Grundlage, aus welcher die, vorwiegend von uns im Uebrigen hierbei festgehaltene zweistimmige Construction hervorgeht.

Es werden wenige Beispiele genügen, um dies klar zu machen. Wir wählen zunächst ein No. 90 nachgebildetes Beispiel:

506.



Nur um falschen Fortschreitungen vorzubeugen, haben wir mehrmals unsere frühere zweistimmige Construction verlassen und eine andere zweistimmige dafür angewendet.

Der unter No. 102 mitgetheilte Walzer würde dem entsprechend so dreistimmig behandelt werden müssen, wenn wir ihn rhythmisch wirksam erhalten wollen:

507.



Aus diesen Uebungen wird der Schüler schon eine genügende Einsicht gewinnen in das eigenthümliche Verhältniss der drei Mächte der musikalischen Darstellung, die für die weitere Lehre von der grössten Wichtigkeit ist.

Drittes Kapitel.

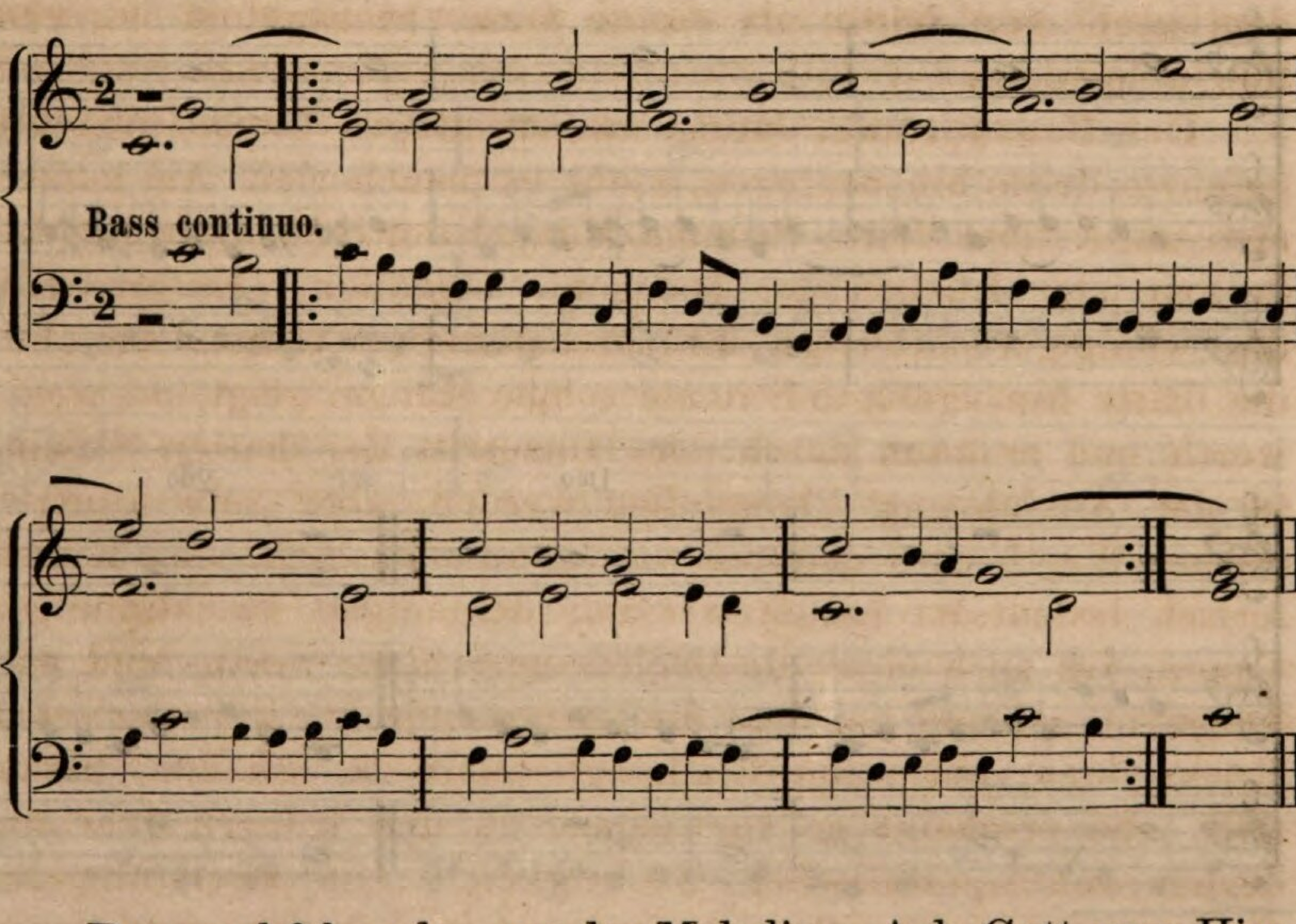
Der dreistimmige künstliche Contrapunkt.

Streng genommen begreift man unter dem dreistimmigen künstlichen Contrapunkt, ausser dem dreifachen Contrapunkt nur diejenigen Formen, bei welchen sich alle drei Stimmen aus einer künstlich entwickeln, also den dreistimmigen Canon und die dreistimmige Fuge. Doch ist es in unserm Lehrgange bedingt, dass wir den zweistimmigen Canon, dem noch eine dritte, als *Cantus firmus* hinzugefügt ist, erst hier abhandeln.

Der Beweggründe, einem zweistimmigen Canon eine frei geführte dritte hinzuzufügen, giebt es mancherlei. Am häufigsten muss diese dritte Stimme Mängel der Stimmführung bedecken oder Lücken der Harmonie ausfüllen. Es erscheint dies wenig gerechtfertigt. Ein zweistimmiger Canon, der ohne die dritte hinzugefügte Stimme solche Mängel zeigt, ist wenig werth und er kann durch den Hinzutritt der dritten Stimme in der Ausführung klangvoller werden, aber sein künstlerischer Werth wird dadurch wol kaum etwas gehoben. Künstlerisch bedeutsam halten wir nur denjenigen zweistimmigen Canon, der auch ohne die Begleitungsstimme werth- und wirkungsvoll ist und bei dem die letztere nur aus künstlerischen Rücksichten, um seine Eindringlichkeit zu erhöhen, hinzutritt. So erscheint er vorwiegend in den frühern Jahrhunderten contrapunktischer Tüchtigkeit. Die zweistimmigen Canons, denen ein *Bass continuo* beigegeben ist, sind meist wie ohne Begleitung gearbeitet und diese tritt nur hinzu, um die beiden canonisch geführten Stimmen zu stützen oder ihre

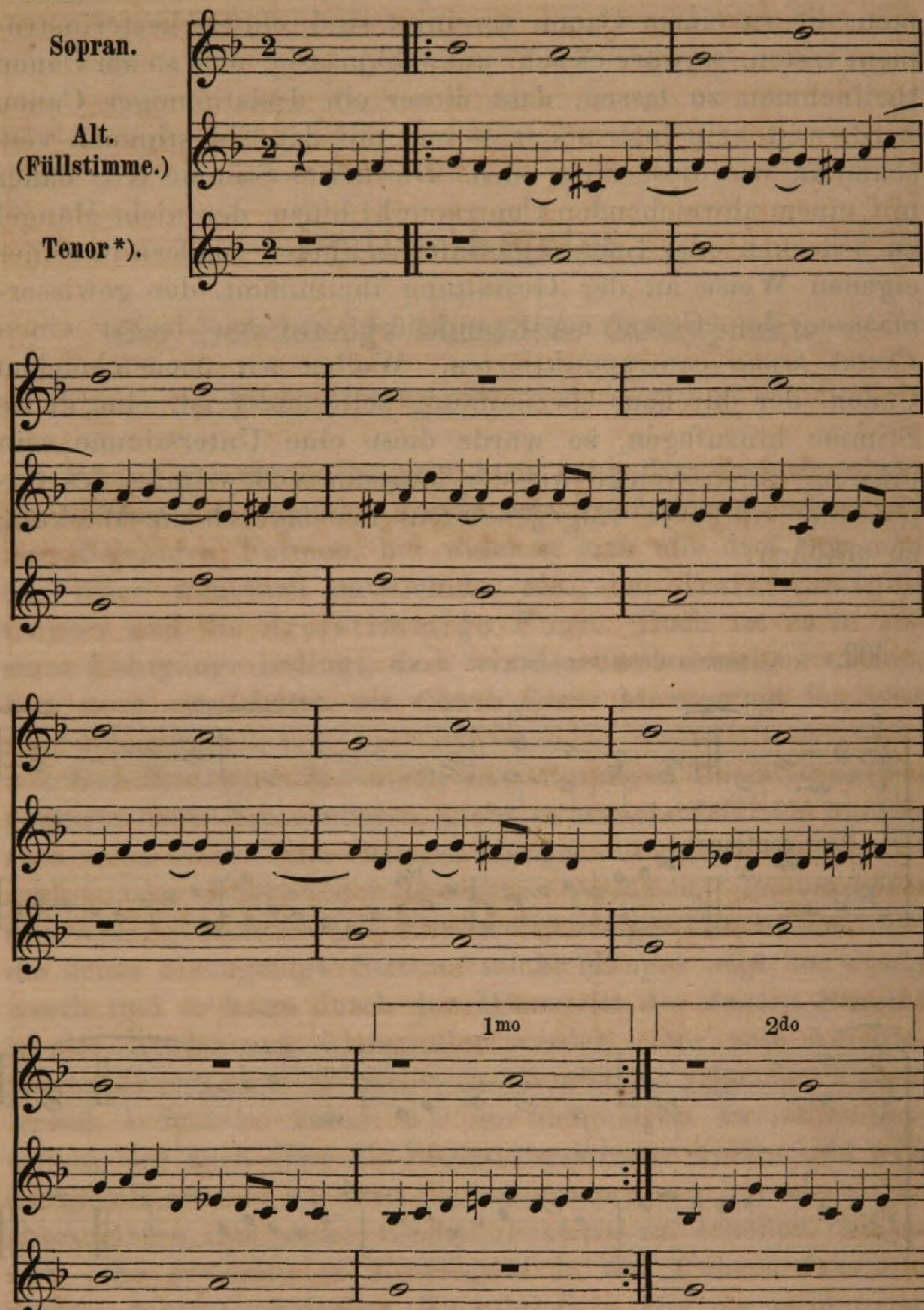
Wirkung zu erhöhen. Soll beispielsweise zu zwei Singstimmen, die zu einem Canon vereinigt sind, ein Orchesterinstrument treten, so wäre es sehr unzweckmässig, dies so am Canon theilnehmen zu lassen, dass dieser ein dreistimmiger Canon wird, weil kein Instrument so eng mit den Singstimmen verschmilzt, wie diese unter sich. Die dritte Stimme tritt daher mit einem abweichenden Contrapunkt hinzu, der nicht Mängel zu bedecken oder Lücken auszufüllen findet, sondern in seiner eigenen Weise an der Gestaltung theilnimmt, der gewissermaassen den Canon contrapunktiert, wie wir bisher einen *Cantus firmus* contrapunktierten. Wollen wir nachstehendem Canon, der durchaus zweistimmig selbständig ist, eine dritte Stimme hinzufügen, so würde diese eine Unterstimme sein müssen, durch welche wir der langsamen Bewegung des Canons eine raschere entgegensetzen, um dadurch die Wirkung zu erhöhen:

508. Canon in der Oberquint.

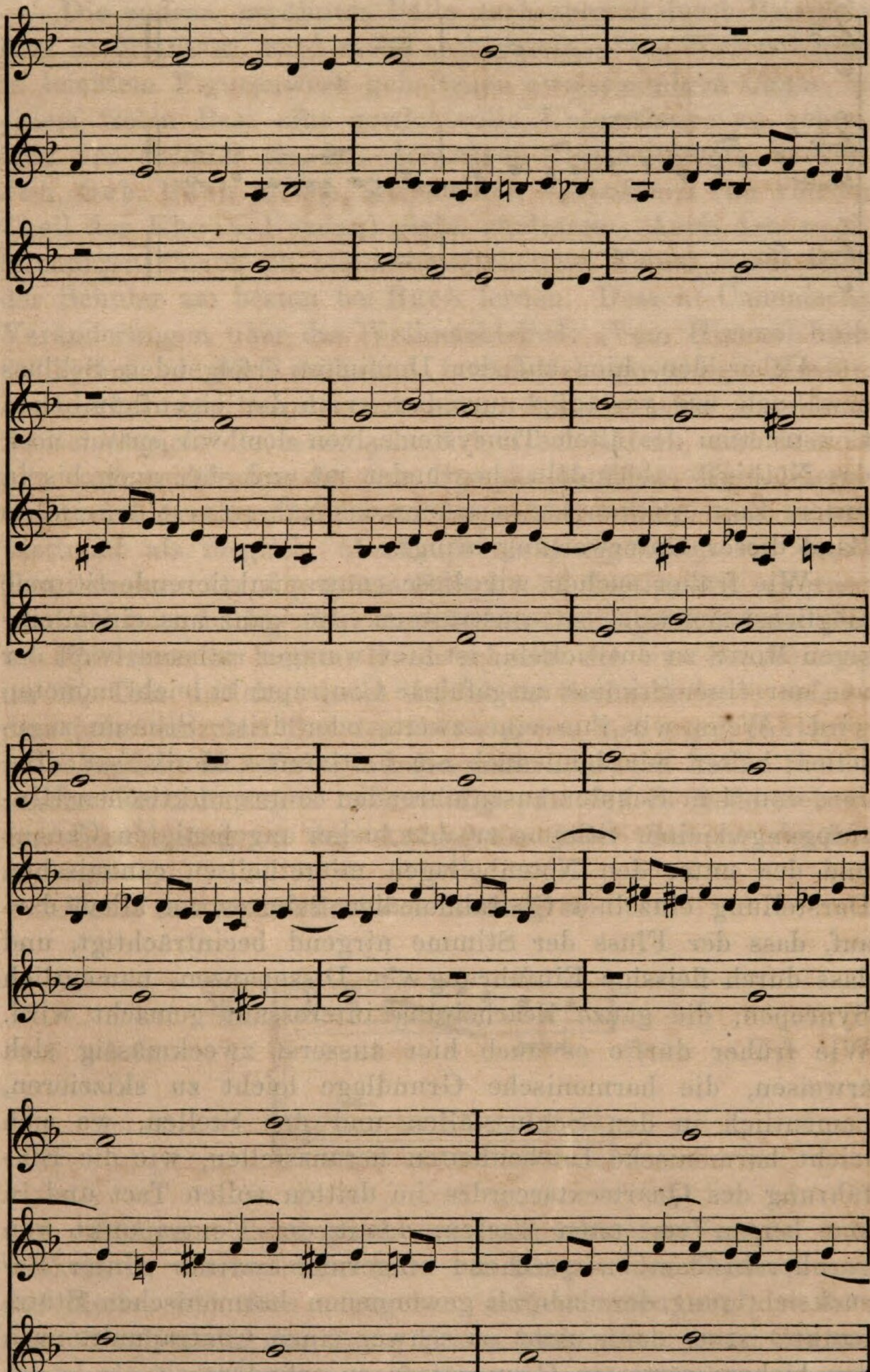


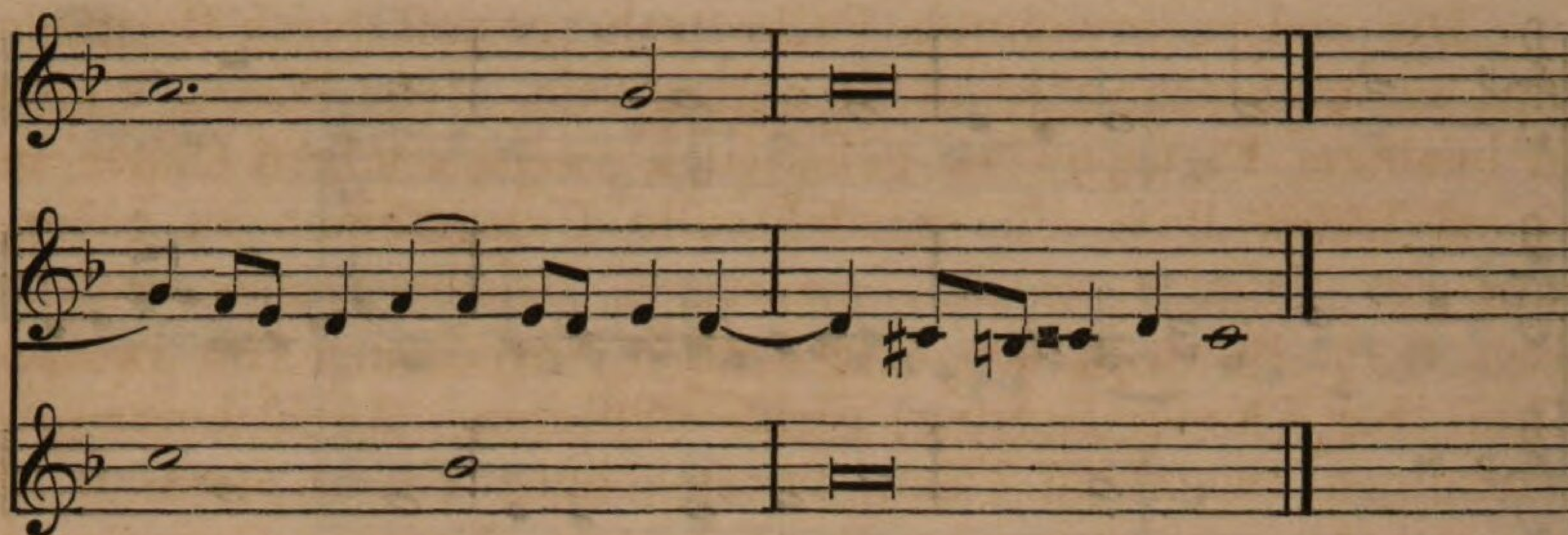
Der nachfolgende, aus der Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" entwickelte Canon in der Octave erfordert eine, im ähnlichen Sinne gehaltene Mittelstimme.

509. Canon in der Octave.



*) Wir dürfen als aus der „Allgemeinen Musiklehre" bekannt voraussetzen, dass die Tenornoten eine Octave tiefer gelesen werden, wenn sie im Violinschlüssel notiert sind.



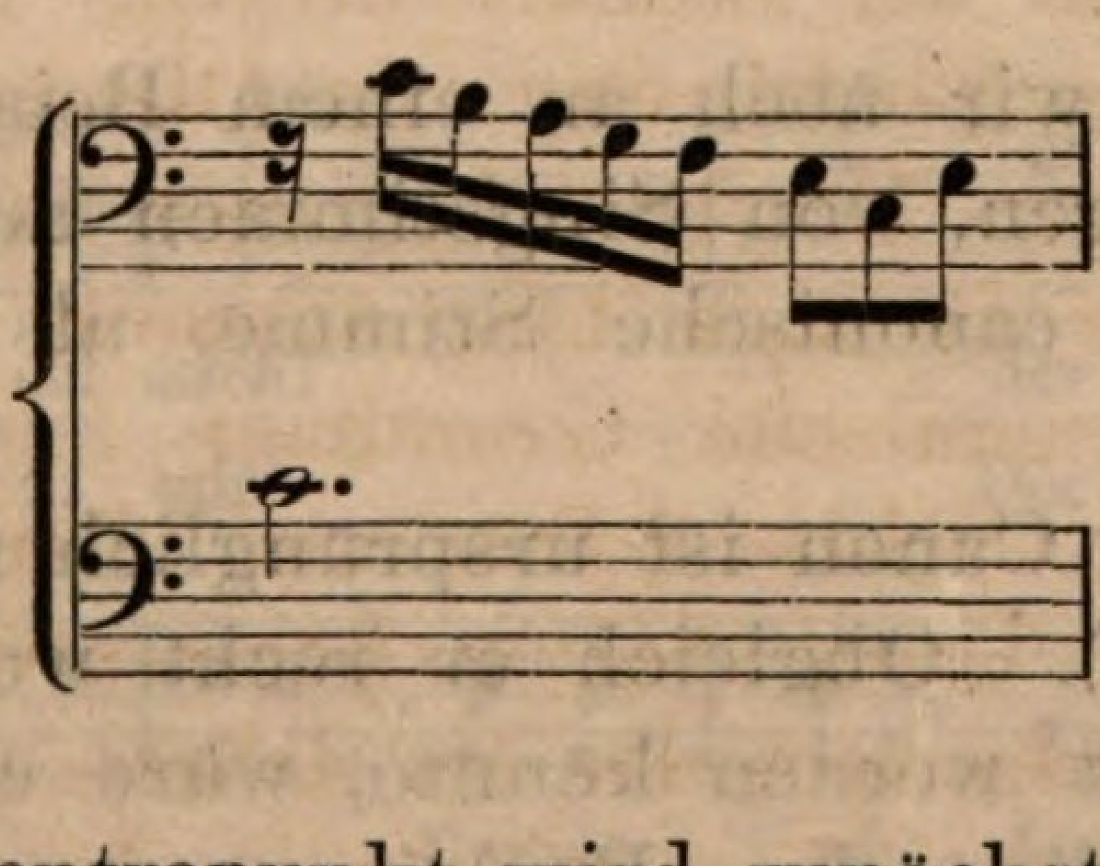


Ueber den, hier auf der Dominant erfolgenden Schluss erwähnen wir vorläufig nur, dass er in der eigenthümlichen Construction des alten Tonsystems, von dem wir später noch das Nöthigste abhandeln, begründet ist und sich auch bis in unsere Zeit erhalten hat, worüber das Nähere erst der zweite Band dieser Unterweisung bringt.

Wie früher suchen wir diese contrapunktierende Stimme möglichst motivisch zu construieren. Sie ganz aus einem einzigen Motiv zu entwickeln, ist hier weniger rathsam, weil der von nur einer Stimme ausgeführte Contrapunkt leicht monoton wird. Wenn wir ihm eine zweite oder dritte Stimme zugesellen, halten wir dann auch ein bestimmtes Motiv fest. Bei den, von dem Schüler auszuführenden contrapunktischen Hinzufügungen einer Stimme zu den bisher angefertigten Canons und der unter den Notenbeilagen mitgetheilten canonischen Darstellung einzelner Choralmelodien sehe er vor allem darauf, dass der Fluss der Stimme nirgend beeinträchtigt, und dass durch fleissige Einführung von Dissonanzen, namentlich Syncopen, die ganze Bearbeitung interessant gemacht wird. Wie früher dürfte es auch hier äusserst zweckmässig sich erweisen, die harmonische Grundlage leicht zu skizzieren, namentlich in den Schlussfällen und den Stellen, wo sich leicht harmonische Unebenheiten herausstellen, wie die Einführung des Quartsextaccordes im dritten vollen Tact und in den beiden vorletzten Tacten, damit der Contrapunkt von vornherein dem entsprechend eingerichtet wird. Unter Berücksichtigung der dadurch gewonnenen harmonischen Stützpunkte ist es dann nicht so schwer einen Contrapunkt nach den bisher erörterten Grundsätzen zu erfinden.

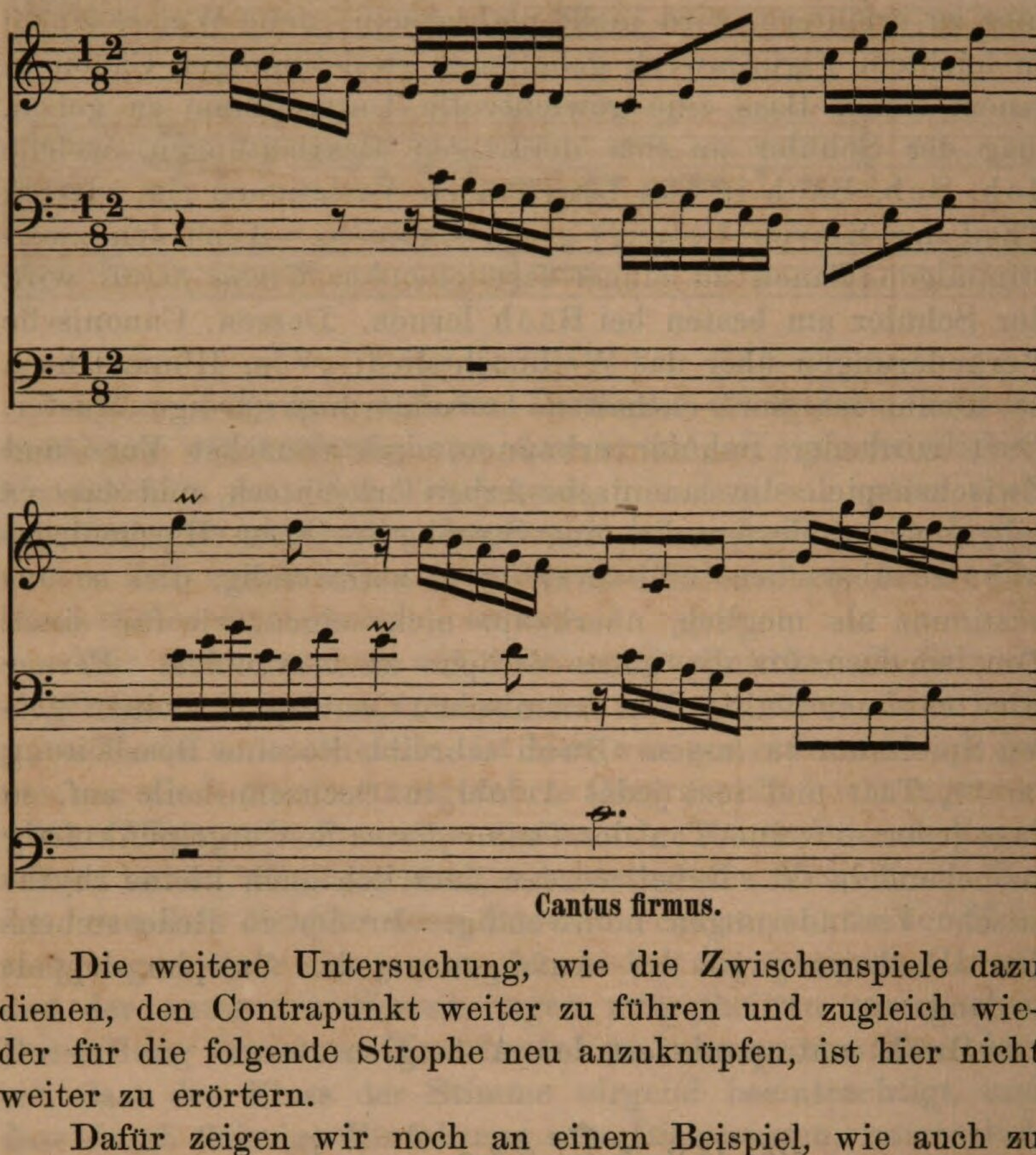
Die andern erwähnten Fälle noch speziell durch Beispiele hier zu erläutern, wird nicht nöthig sein. Jene Weise, einem in leichtem Figurenwerk gehaltenen zweistimmigen Canon in einem freien Bass eine gewichtvolle Unterstimme zu geben, mag der Schüler an den derartigen Bearbeitungen, welche Joh. Seb. Bach in den betreffenden Variationen (im vierten Theil der Klavier-Uebung) giebt, studieren. Auch den zweistimmigen Canon zu einem feststehenden *Cantus firmus* wird der Schüler am besten bei Bach lernen. Dessen: Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch da komm ich her" enthalten bewunderungswürdige Muster. Dort wird der Schüler erkennen, dass zunächst Vor- und Zwischenspiele die canonische Arbeit erleichtern, und dass es gilt, zum mindesten die eine Strophe in ihrem Harmoniegewebe zu übersehen, und zwar ist es nothwendig, dies so unbestimmt als möglich, überhaupt nicht eigentlich für einen Ton, sondern für die ganze Strophe zu bestimmen. Ferner wird es dann nöthig dem canonischen Contrapunkt einen weiten Spielraum zu lassen. Bach schreibt die eine Bearbeitung im $^{12}/_8$ Tact und löst jedes Achtel in Sechzehntheile auf, so dass jeder einzelne Ton des *Cantus firmus* fast orgelpunktartig zu behandeln ist. Dabei werden natürlich auch kleine rhythmische Veränderungen nothwendig. In der in Rede stehenden Bearbeitung ist der Anfangston jeder Strophe doppelt so lang.

Bach contrapunktiert den Anfang so

510. 

und aus diesem Contrapunkt wird zunächst das Vorspiel entwickelt, in welches dann kurz vor Eintritt des *Cantus firmus*, das Motiv, wie oben angegeben, aufgenommen wird, so dass mit dem Eintritt des *Cantus firmus* auch schon jener Contrapunkt als Nachahmung erscheint:

511.



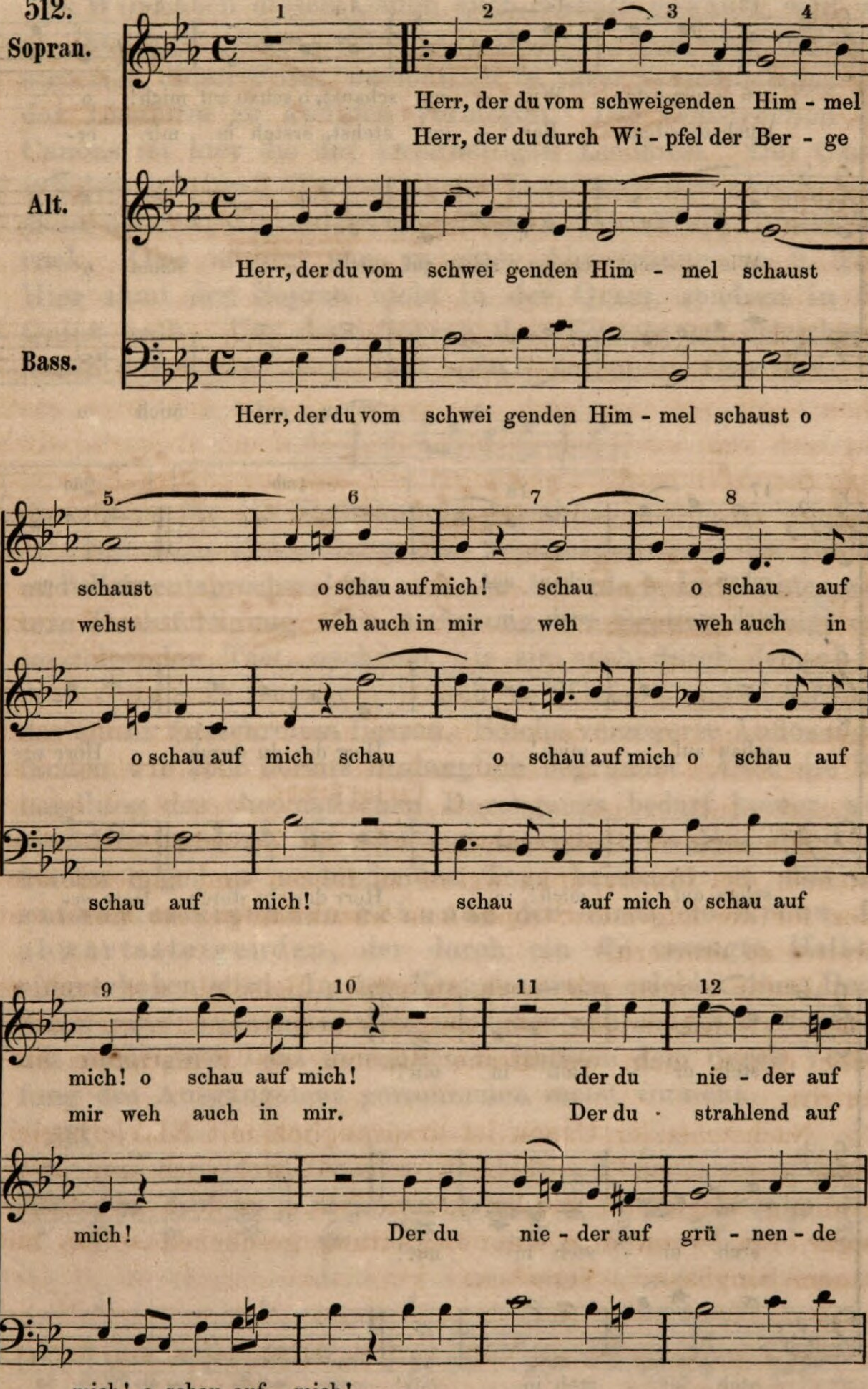
Die weitere Untersuchung, wie die Zwischenspiele dazu dienen, den Contrapunkt weiter zu führen und zugleich wieder für die folgende Strophe neu anzuknüpfen, ist hier nicht weiter zu erörtern.

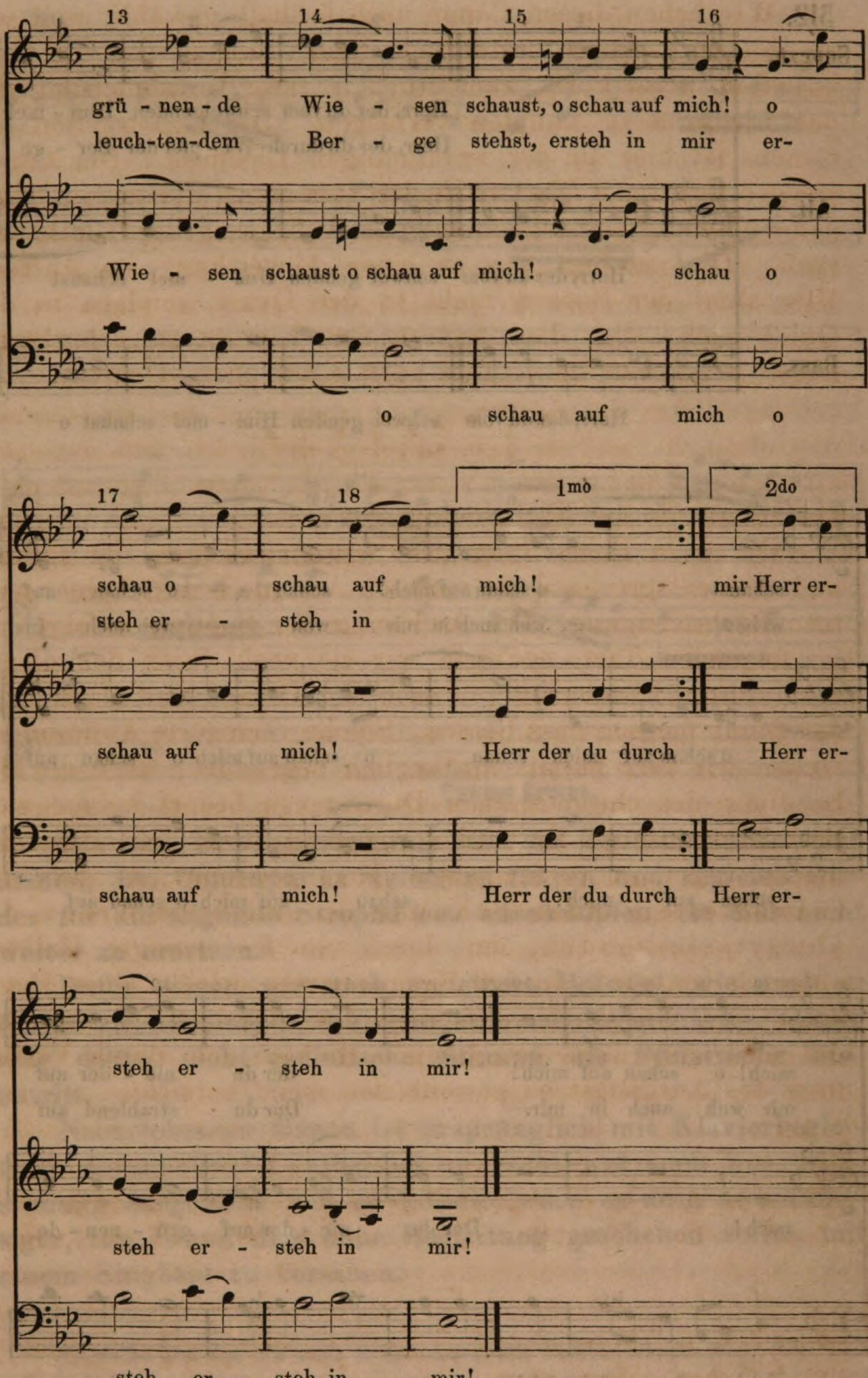
Dafür zeigen wir noch an einem Beispiel, wie auch zu einem zweistimmigen, von Singstimmen ausgeführten Canon eine dritte, nicht canonische Stimme, als Füllstimme hinzutritt.

Nachstehender Canon ist ursprünglich mit Klavierbegleitung geschrieben*). Obgleich er recht wol auch nur zweistimmig ausgeführt werden könnte, wäre es doch zweckmässiger, ihn, wenn dies ohne Begleitung geschehen sollte, mit einem Singbass zu versehen:

*) Sechs Duetten für zwei Singstimmen mit Pianofortebegleitung, (Op. 12.) von A. Reissmann.

512.


Sopran.
Alt.
Bass.
1 2 3 4
Herr, der du vom schweigenden Him - mel
Herr, der du durch Wi - pfel der Ber - ge
Herr, der du vom schwei genden Him - mel schaust
Herr, der du vom schwei genden Him - mel schaust o
5 6 7 8
schaust o schau auf mich! schau o schau auf
wehst weh auch in mir weh weh auch in
o schau auf mich schau o schau auf mich o schau auf
schau auf mich! schau auf mich o schau auf
9 10 11 12
mich! o schau auf mich! der du nie - der auf
mir weh auch in mir. Der du strahlend auf
mich! Der du nie - der auf grü - nen - de
mich! o schau auf mich!


13
14
15
16
grü - nen - de Wie - sen schaust, o schau auf mich! o
leuch-ten-dem Ber - ge stehst, ersteh in mir er-
Wie - sen schaust o schau auf mich! o schau o
o schau auf mich o
17
18
1mo
2do
schau o schau auf mich! - mir Herr er-
steh er - steh in
schau auf mich! Herr der du durch Herr er-
schau auf mich! Herr der du durch Herr er-
steh er - steh in mir!
steh er - steh in mir!
steh er - steh in mir!

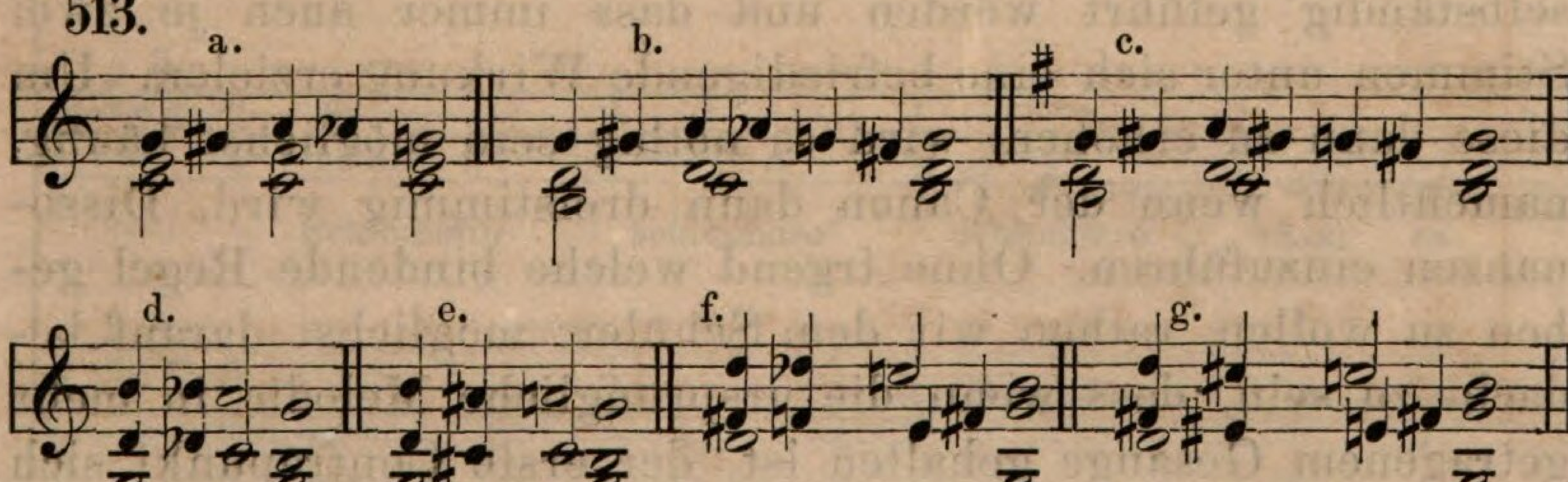
Wir haben diesen Canon auch deshalb gewählt, weil wir an ihn noch einige erläuternde Bemerkungen über die Construction dieser Form, namentlich in ihrer Verschmelzung mit der Liedform zu knüpfen vermögen. Die Construction des Canons ist hier die der zweitheiligen Liedform. Der Canon wendet sich im 9. Tact nach der Dominant; der zweite Theil dann über die Unterdominant (Tact 13) nach der Tonika zurück. Dies nöthigt uns zu einer Abweichung im 9. Tact. Hier ahmt der Sopran nicht in der Quart, sondern in der Quint nach. Um dem Sopran den Einsatz zu erleichtern, haben wir ferner im 7. Tact anstatt der obern Octave



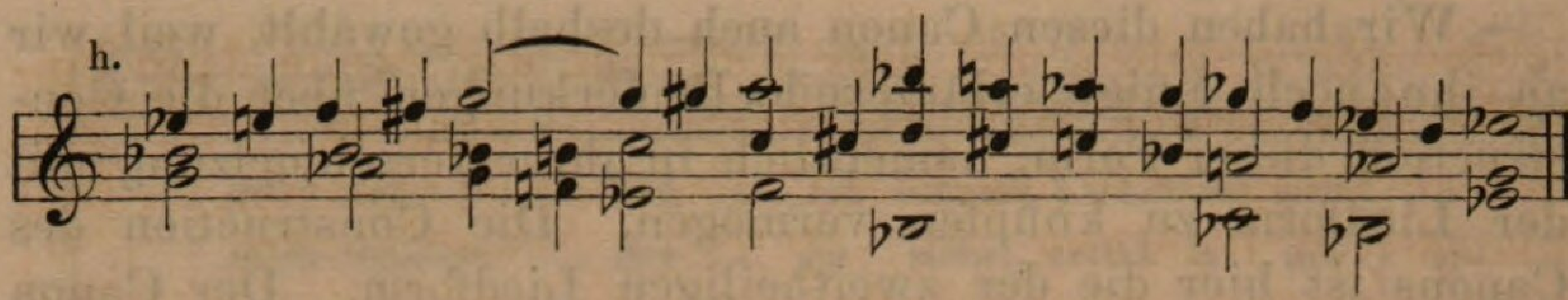
die untere für die Nachahmung gewählt.

Die freie Behandlung des Septimenaccordes im fünften und dem entsprechend im sechsten Accorde bedarf keiner weitern Rechtfertigung. Die Auflösung der Septime erfolgt erst im folgenden Tact, nachdem wir sie noch durch den chromatischen Durchgang (*e*) nach der Octave und dann nach der Quint fortschreiten liessen. Solche verzögerte Auflösungen fanden wir aber bereits hinlänglich begründet. Auch die Behandlung des chromatischen Durchgangs bedarf keiner weitern Erläuterung. Er wird vorwiegend durch den ersten der beiden enger zu verbindenden Töne bestimmt, so dass der aufwärtssteigenden Sekunde der durch ein Kreuz, der abwärtssteigenden, der durch ein *Bé* erzeugte Halbton eingeschoben wird. In den Kreuztonarten erleidet diese Regel dahin eine Ausnahme, dass man den, durch die Erhöhung des niedrigern Tons gewonnenen Halbton dem durch Vertiefung des Ausgangstons gewonnenen meist vorzieht.

513.



h.



Im ersten und zweiten Beispiel (*a* und *b*) haben wir den chromatischen Durchgang immer von dem ersten Ton der zu verbindenden Sekundenfortschreitung construiert und in der *C-dur*-Tonart ist diese Aufzeichnung die entschieden richtige. Aber schon, wenn das Beispiel unter *b* in der *G-dur*-Tonart zu notieren ist, würde der Ton *as* namentlich die Sänger überraschen, und es ist daher in Vocalsachen jedenfalls zweckmässiger, die Aufzeichnung unter *c* zu wählen. Dasselbe gilt dann für die Aufzeichnungen unter *d* und *e* und *f* und *g*. Im Beispiele unter *h* haben wir gezeigt, wie selbst in den *B*-Tonarten der durch Erhöhung gewonnene chromatische Durchgang eingeführt wird.

Unsere Uebungen des

dreistimmigen Canon

beginnen wir wieder wie früher mit dem Canon im Einklange. Wir erfinden eine Melodie, der wir eine im zweistimmigen Contrapunkt erfundene zweite und zu dieser endlich auch eine gleichgebildete dritte beifügen und indem wir dann alle drei Stimmen zu einer Melodie zusammenfassen und diese von drei gleichen Stimmen, welche in den bestimmten Zwischenräumen nach einander einsetzen, vortragen lassen, gewinnen wir einen dreistimmigen Canon. Hierbei ist mehr noch als früher zu berücksichtigen, dass, wenn der Canon nicht ermüden soll, die erste Melodie recht sangbar erfunden und die contrapunktierenden Stimmen möglichst abweichend selbständig geführt werden und dass immer auch je zwei Stimmen unter sich eine befriedigende Wirkung erzielen. Um diese dann zu erhöhen, wird es nöthig sein möglichst häufig, namentlich wenn der Canon dann dreistimmig wird, Dissonanzen einzuführen. Ohne irgend welche bindende Regel geben zu wollen, rathen wir dem Schüler: möglichst darauf bedacht zu sein, dass wenn die ursprüngliche Melodie in mehr getragenem Gesange gehalten ist, der erste Contrapunkt sich

lebendiger gestaltet, und dass vielleicht der zweite dann einzelne Dissonanzen einführt, oder auch umgekehrt. Das einfachste Beispiel ist folgender Canon für drei Stimmen im Einklange von **Rameau**:

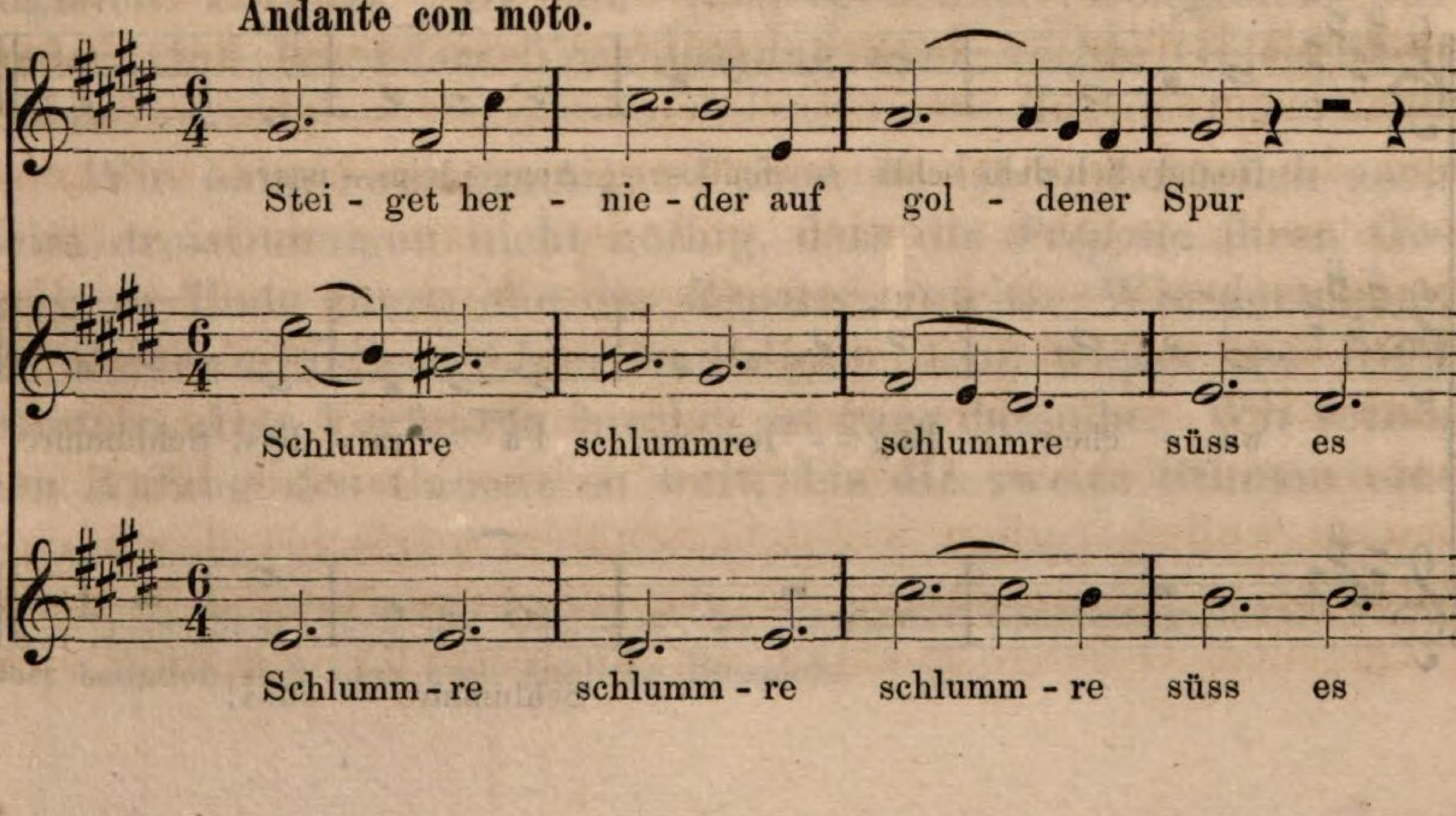
514.

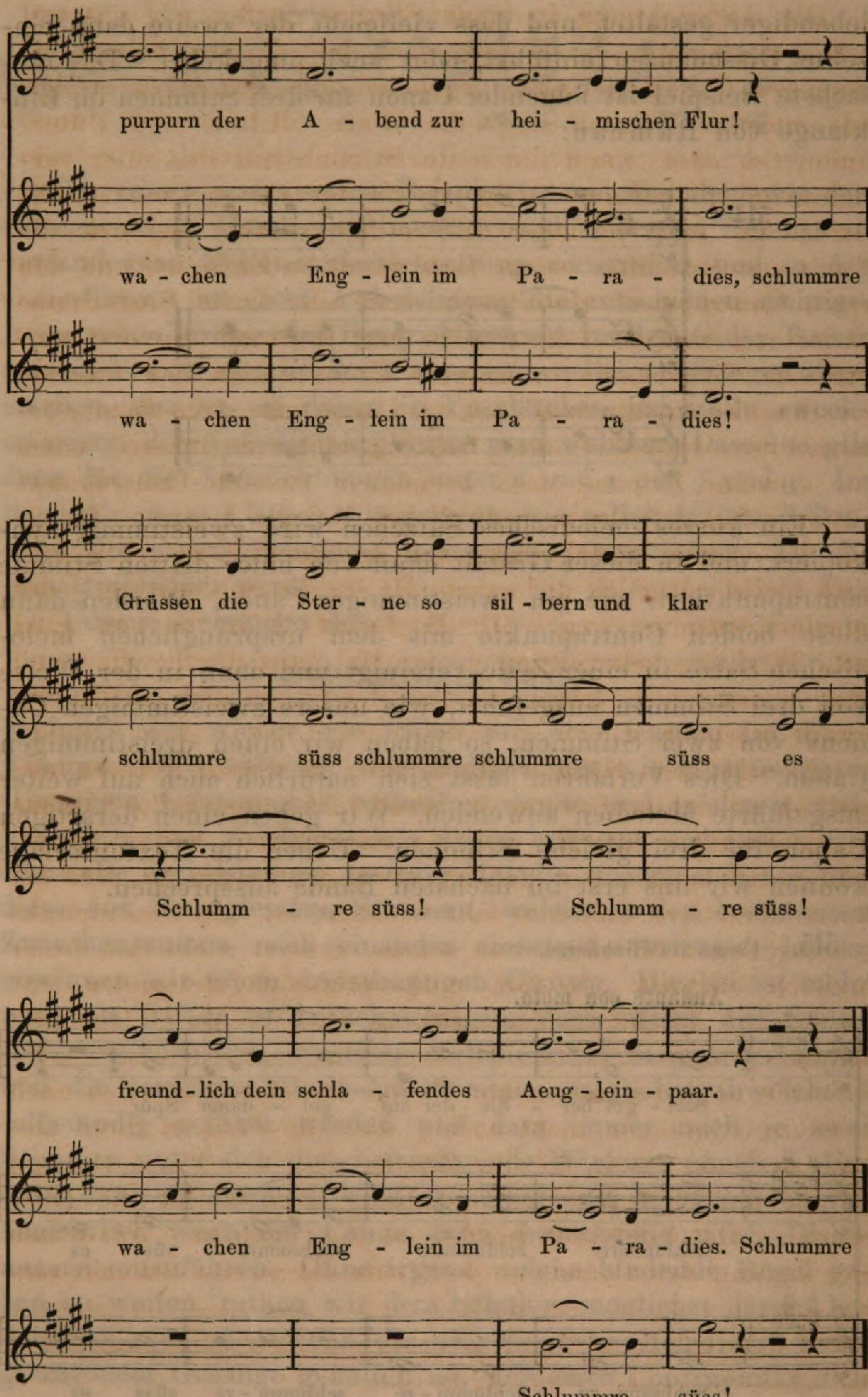


Ein kurzes melodisches Sätzchen wird zweistimmig synkopiert, und in dieser Gestalt dann von einer dritten Stimme contrapunktiert, wie ein zweistimmiger Canon. Werden dann diese beiden Contrapunkte mit dem ursprünglichen melodischen Satze in einer Zeile vereinigt und dann in der Weise von drei Stimmen ausgeführt, wie unsere zweistimmigen Canons von zwei Stimmen, so haben wir einen dreistimmigen Canon. Dies Verfahren lässt sich natürlich auch auf weiter ausgeführte Melodien anwenden. Wir geben einen derartigen Canon für drei gleiche Stimmen. Ueber die Textunterlage können wir uns erst im nächsten Bande aussprechen.

515. Canon im Einklange.

Andante con moto.




purpurn der A - bend zur hei - mischen Flur!
wa - chen Eng - lein im Pa - ra - dies, schlummre
wa - chen Eng - lein im Pa - ra - dies!
Grüssen die Ster - ne so sil - bern und klar
schlummre süss schlummre schlummre süss es
Schlumm - re süss! Schlumm - re süss!
freund - lich dein schla - fendes Aeug - lein - paar.
wa - chen Eng - lein im Pa - ra - dies. Schlummre
Schlummre süss!

Die Aufzeichnung in einer Stimme dürfen wir uns wol auch hier ersparen, da sie ganz nach den, darüber beim zweistimmigen Canon und oben gegebenen Bestimmungen erfolgt. Jede einzelne Stimme singt die Ober-, Mittel- und Unterstimme, so dass, wenn die erste Stimme mit der, hier verzeichneten Oberstimme fertig ist, sie den ersten Contrapunkt übernimmt, während eine andere Singstimme zugleich die Oberstimme ausführt; wenn diese damit zu Ende ist, und den ersten Contrapunkt übernimmt, setzt eine dritte Singstimme wieder mit unserer Oberstimme ein, während die erst eingetretene Singstimme in unserer Unterstimme den zweiten Contrapunkt ausführt, so dass der Canon nun dreistimmig geworden ist. So ist er dann beliebig weiter zu führen, indem jede einzelne Stimme nach beendetem zweiten Contrapunkt wieder sofort mit der ursprünglichen Melodie beginnt. Jedenfalls ist es auch zweckmässig ihn dreistimmig zu schliessen; dann bleibt natürlich die zweite Hälfte des Schlusstacts jeder einzelnen Stimme weg. Mit Begleitung*) ist es von ganz guter Wirkung jede Stimme einige Mal ganz durchsingen und dann schweigen zu lassen, so dass der Canon auch einstimmig wieder schliesst.

Es wird dem Schüler die Uebung in diesen Formen wesentlich erleichtern, wenn er beide hier mitgetheilte Canons so in Partitur bringt, wie sie ausgeführt werden sollen. Schliesslich wollen wir nicht zu erwähnen vergessen, dass bei einem derartigen Canon es sehr wirksam ist, den Contrapunkt zur gegebenen Melodie so zu setzen, dass er nicht mit dieser zugleich einsetzt. In den vorhergehenden Beispielen war weder eine besondere Veranlassung noch rechte Gelegenheit hierzu.

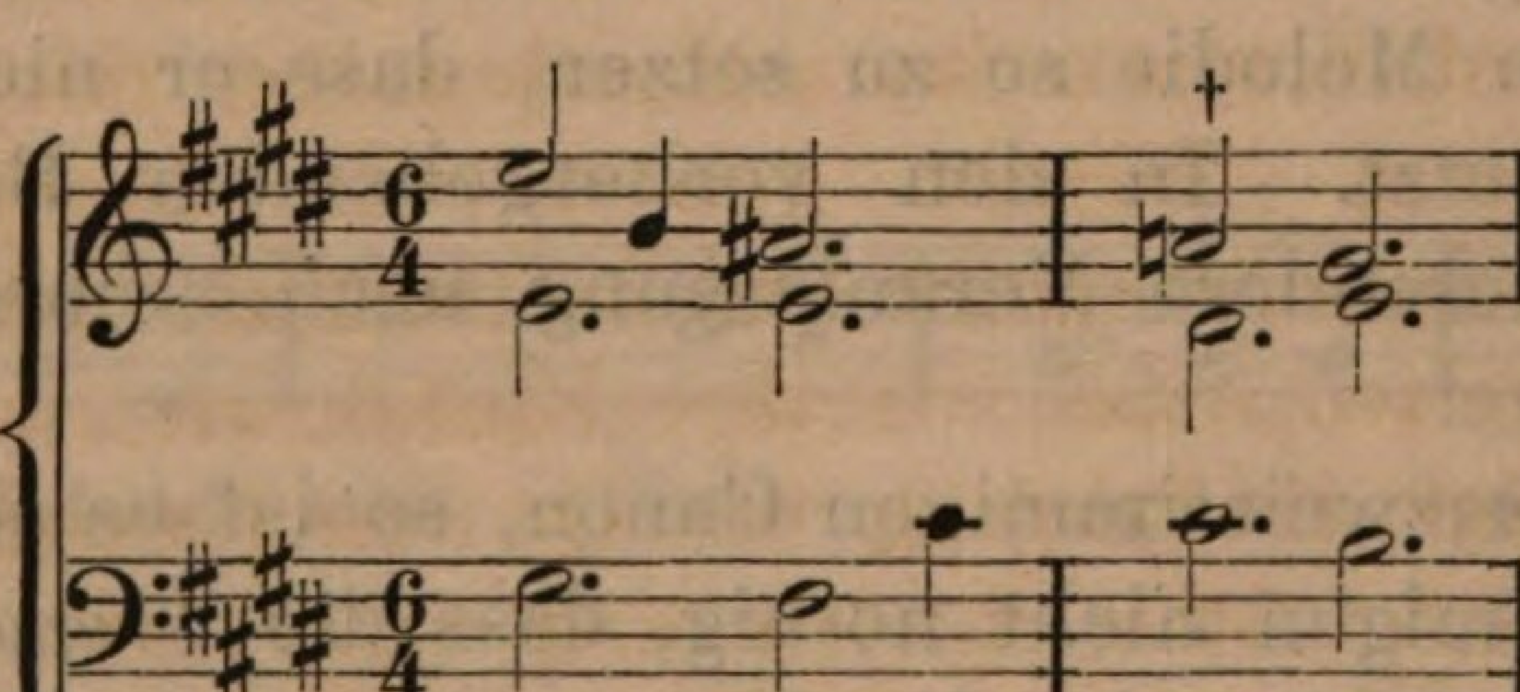
Wie beim zweistimmigen Canon, so ist es natürlich auch beim dreistimmigen nicht nöthig, dass die *Proposta* ihren Gesang zu Ende führt, ehe die *Risposta* eintritt. Wie dort kann sie ihr unmittelbar folgen und dieser dann wieder die dritte Stimme. Das Verfahren hierbei ist ganz dasselbe. Wir setzen den Anfang des Canons so weit, bis die zweite Stimme ein-

*) So findet sich der Canon in des Verfassers Chorgesangschule. Th. I. Dort befinden sich auch noch ähnliche Beispiele.

treten soll, in die zweite, erfinden dazu einen Contrapunkt der zugleich als Fortsetzung der Melodie gelten kann und in der ersten Stimme dem Anfang angefügt wird. Dieser Contrapunkt tritt dann natürlich ebenso in die zweite Stimme und erzeugt, während die dritte mit dem Anfange hinzutritt, einen neuen Contrapunkt in der ersten, der wieder in die übrigen Stimmen ganz in derselben Weise gesetzt wird, wie bisher, und so lange immer wieder neuzeugend wird, bis wir ihn in den Anfang führen, also zum unendlichen Canon gestalten oder zum Schluss als endlichen. Es wird nicht nöthig sein das ganze Verfahren an einem speziellen Beispiel noch zu erläutern, nach allem bisher Erörterten. Wir verweisen im Uebrigen auf die hierher gehörigen drei- und vierstimmigen Canons von Mozart.

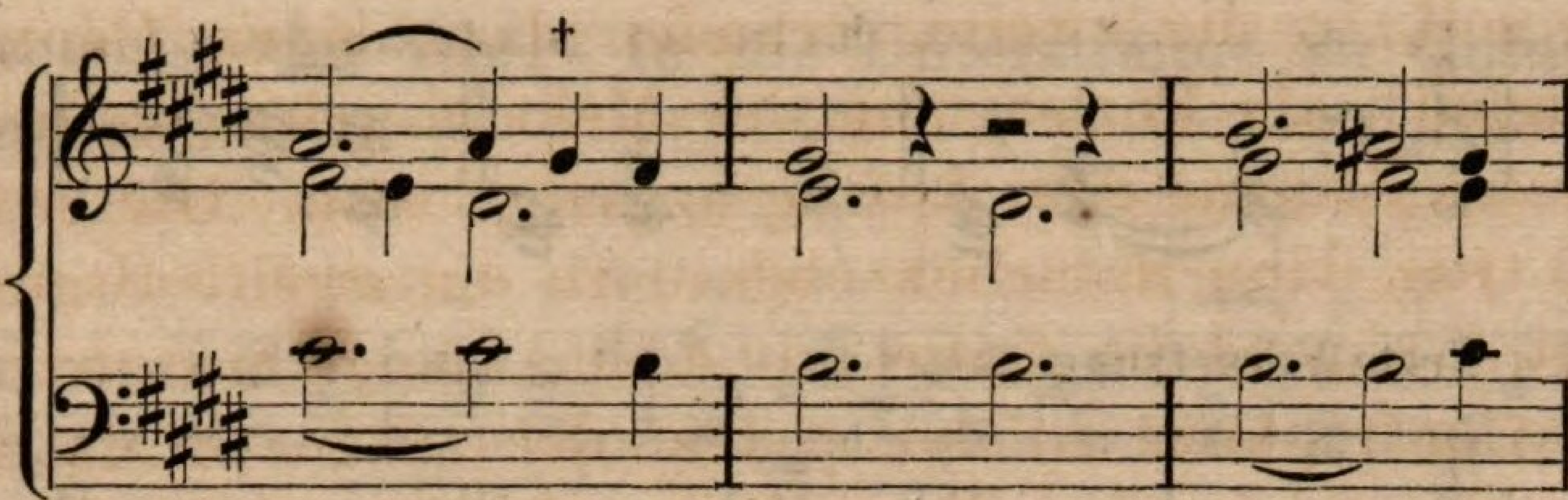
Wir haben uns bei den vorstehenden Beispielen immer drei gleiche Stimmen gedacht, und hatten daher eben nur die Regeln des einfachen Contrapunkts zu beobachten. Deshalb ist aber auch keiner der Canons von verschiedenen, durch ihre Stimmlage unterschiedenen Stimmen, ohne dass fehlerhafte harmonische Fortschreitungen entstehen, auszuführen. Lassen wir beispielsweise an der Ausführung unsers Canons No. 515 neben zwei Frauenstimmen eine Bassstimme als dritte Stimme theilnehmen, so entsteht schon im zweiten Tact eine, im dreistimmigen Satz unziemliche Auflösung der Umkehrung eines Septimenaccordes

516.



und wenn dann der Bass den letzten Theil des Canons (oben als dritte Stimme verzeichnet) ausführt, so entstehen wiederum vorwiegend Quartsextaccorde, die wir nur selten und äusserst vorsichtig einführen:

517.



und auch noch Quinten an der oben bezeichneten Stelle, die wir indess sehr leicht vermeiden könnten, indem wir *cis* nicht vorhalten sondern in der zweiten Hälfte schon nach *h* schreiten lassen.

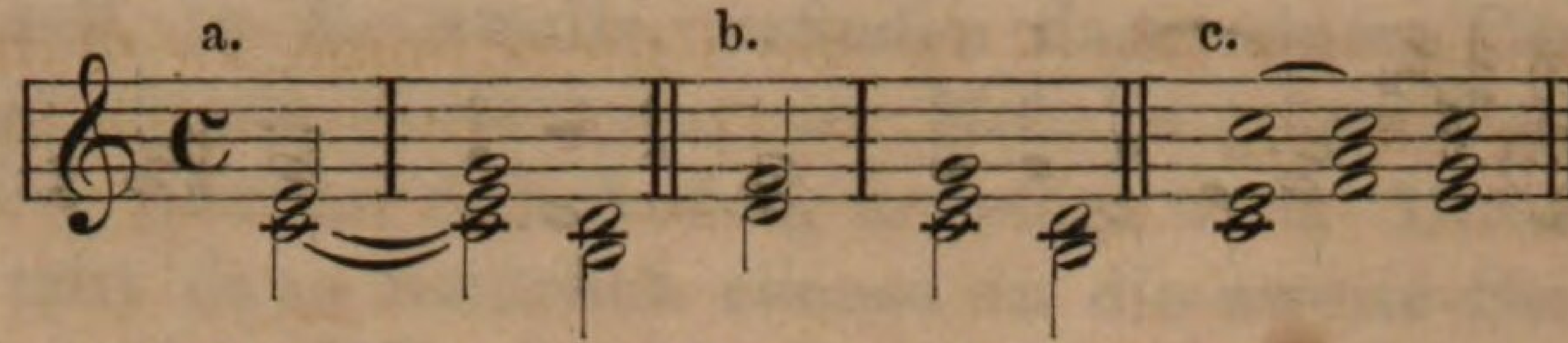
Bei einem dreistimmigen Satz, bei welchem die Versetzung jeder Stimme in die Octave zulässig sein soll, müssen diese Verhältnisse berücksichtigt werden, er muss im sogenannten

dreifachen Contrapunkt der Octave

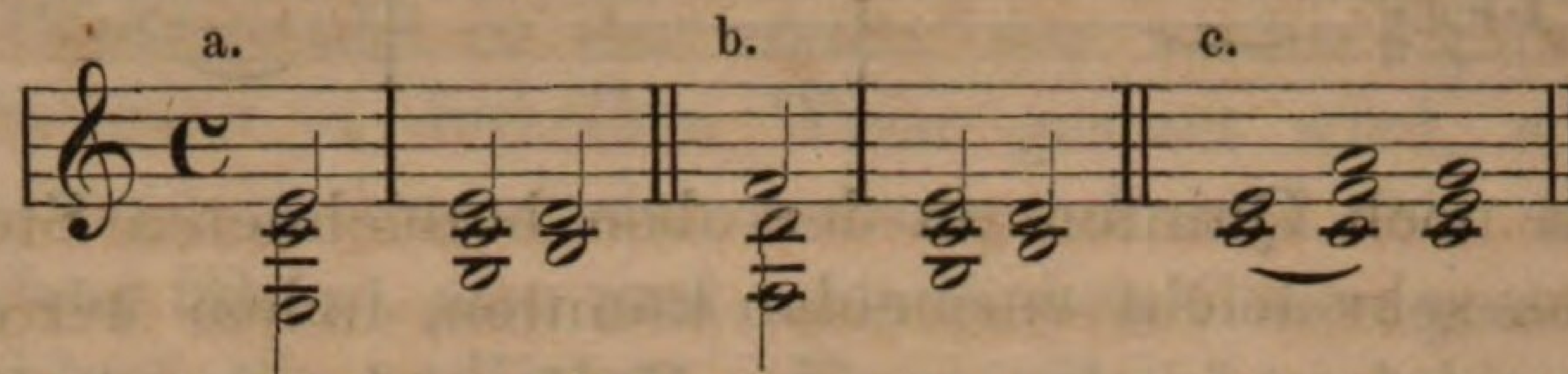
erfunden sein.

Wir haben natürlich die Verhältnisse aller drei Stimmen unter einander und zwar jede einzelne als Ober-, Mittel- und Unterstimme genommen, zu berücksichtigen. Das bedenklichste Intervall fanden wir bereits, es ist die Quint, die wir auch beim doppelten Contrapunkt in der Octave vermeiden mussten. Im dreifachen Contrapunkt wird ihre Einführung zwar möglich, aber nur unter gewissen Bedingungen. Wenn die Quint des Dreiklangs in den Bass tritt, so entsteht der Quartsextaccord, den wir im mehrstimmigen Satz immer sorgfältig vorbereiten. Hieraus geht hervor, dass wir ganz in derselben Weise die Quint im dreifachen Contrapunkt der Octave vorbereiten, dass wir ihre Einführung von der besondern Weise der Einführung des Quartsextaccordes abhängig machen müssen. Wir fanden den Quartsextaccord in der Schlusscadenz gerechtfertigt, namentlich durch die Führung des Basses, und wenn er sich nach dem tonischen Dreiklang wendet.

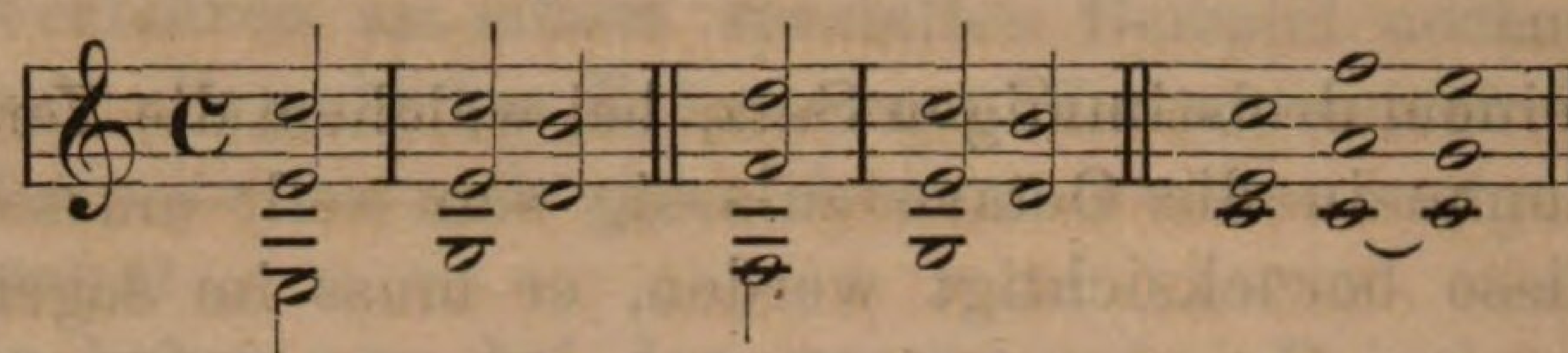
Wir haben in den untern Zeilen die zulässigen Einführungen des Quartsextaccordes notiert und daraus den stufen- (*b*) oder den sprungweisen (*a*) Eintritt der Quint wie ihre Bindung (*c*) in der obern Zeile dargethan:

518. 

Erste Versetzung.

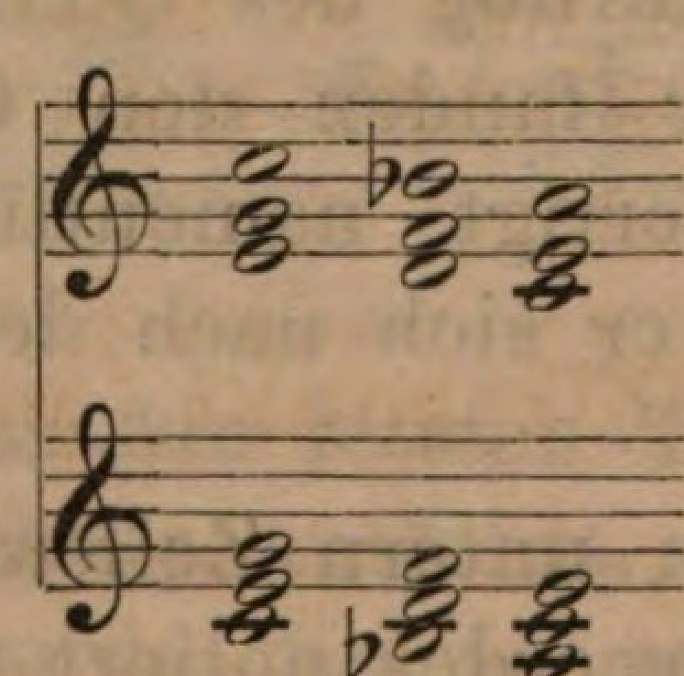


Zweite Versetzung.



Hier haben wir aber nur die Oberstimme versetzt. Wenn wir auch die Mittelstimme versetzen, gerathen wir wieder auf einen Quartsextaccord, der wiederum vorsichtig behandelt werden muss. Wir gewinnen hieraus die Ueberzeugung, dass wir die Einführung wie die weitere Bewegung der Quint in jeder einzelnen Stimme sorgfältig und immer mit Rücksicht auf den, durch Versetzung in die Unterstimme herbeigeführten Quartsextaccord anordnen müssen. Wir werden uns so im Anfange auf den Dreiklang ohne Quint beschränken und auch im weitern Verlauf diese nur in der angegebenen Weise verwenden müssen.

Im Uebrigen gelten die Bestimmungen wie für den doppelten Contrapunkt der Octave. Wie wir dort keine Quartfortschreitungen einführen, weil sie bei der Versetzung der Stimmen zu Quintfortschreitungen werden, so auch hier. Die Sextaccordgänge:

519. 

Versetzung.

die im einfachen dreistimmigen Contrapunkt erlaubt sind, werden im dreifachen Contrapunkt zu Fehlern, weil sie bei

der Versetzung der Ober- in die Unterstimme zu Quintfortschreitungen führen.

516.



Vorstehender Satz lässt, wie jeder derartig erfundene dreistimmige Satz fünf Versetzungen, also diese erste Gestaltung mit eingerechnet, sechs verschiedene Darstellungen zu. Der Schüler mag sie alle aufzeichnen, indem er zunächst die dritte Stimme zur Ober-, diese zur Mittelstimme und die Mittelstimme zur Unterstimme macht u. s. w. Er bezeichne die Stimmen wie oben mit Zahlen und versetze sie dann nachfolgendem Zahlenschema:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1	3	2	1	2	3
2	1	3	3	1	2
3	2	1	2	3	1

Die alte Lehre nannte die drei ersten Haupt-, die andern drei Nebenversetzungen. Nur in der ersten (oben zweiten) Versetzung müssen alle Stimmen in die höhere oder tiefere Octave versetzt werden; in den übrigen nur eine, während die andern beiden nur mit einander wechseln oder, wie in den letzten drei die eine Stimme unverändert bleibt.

Auch der dreifache Contrapunkt gewinnt seine eigentliche Bedeutung erst im weiter ausgeführten Kunstwerk. Er legt zu viel Beschränkungen auf, als dass er selbständig mit grössserm Erfolge zu verwenden wäre, während er das weiter ausgeführte Kunstwerk, das sich in mehreren Partien darlegen soll, einheitlich gestalten hilft. Noch mehr gilt dies natürlich von dem sogenannten

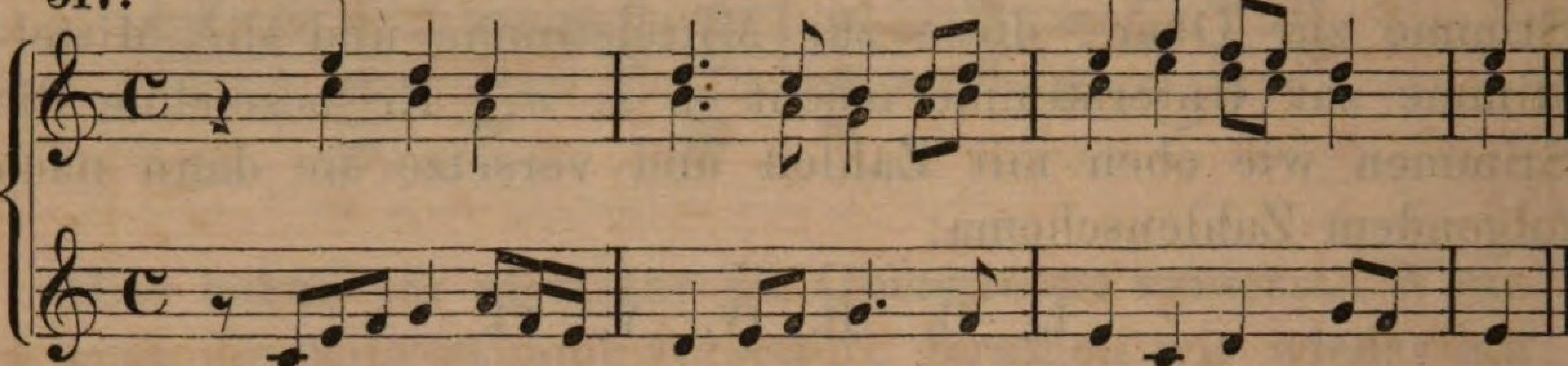
vielgestaltigen Contrapunkt (polymorphischer),

bei welchem nicht nur jede einzelne Stimme eine mehrfache Versetzung in verschiedenen Intervallen zulässt, sondern der zugleich in der früher angegebenen Weise mehrstimmig gemacht werden kann. Ein solcher Satz muss natürlich alle

Regeln des doppelten Contrapunkts beobachten; er darf auf den Haupttacttheilen nur Terz, Sext und Octave einführen und muss Parallelen dieser Intervalle vermeiden und alle übrigen Intervalle, die consonierenden wie dissonierenden, nur im regelmässigen Durchgange gebrauchen.

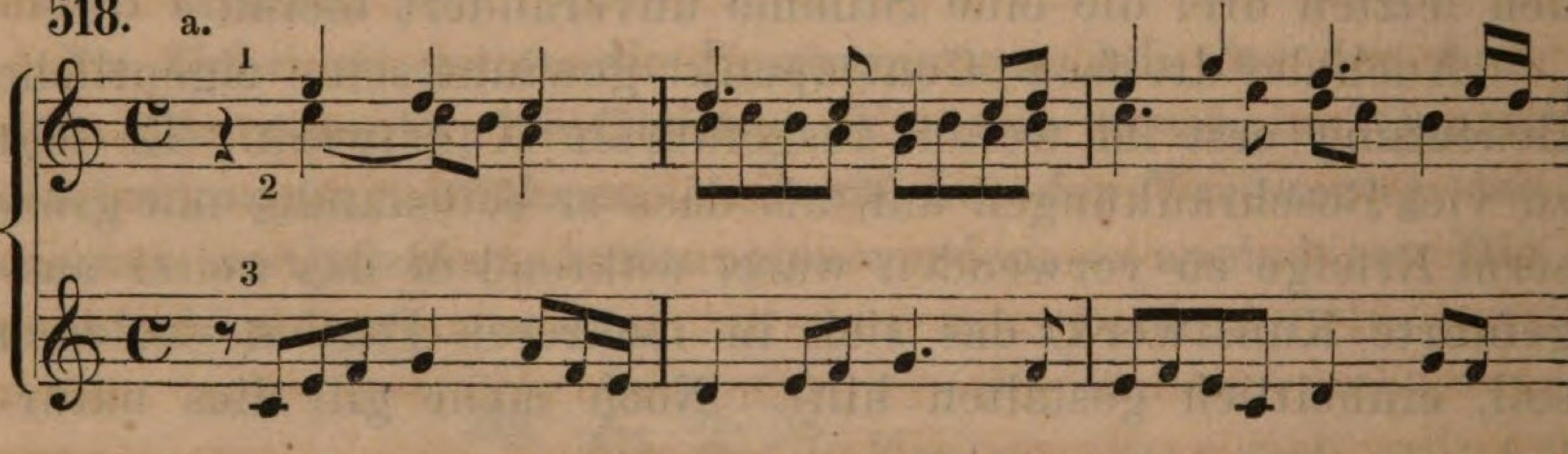
Die bequemste Art dieses Contrapunkts, bei welchem aber natürlich nicht alle Stimmen versetzt werden können, ist die, bei der man einen durch Terzenparallelen zweistimmig gewordenen Satz mit einer dritten Stimme contrapunktiert und zwar in der oben angegebenen Weise:

517.



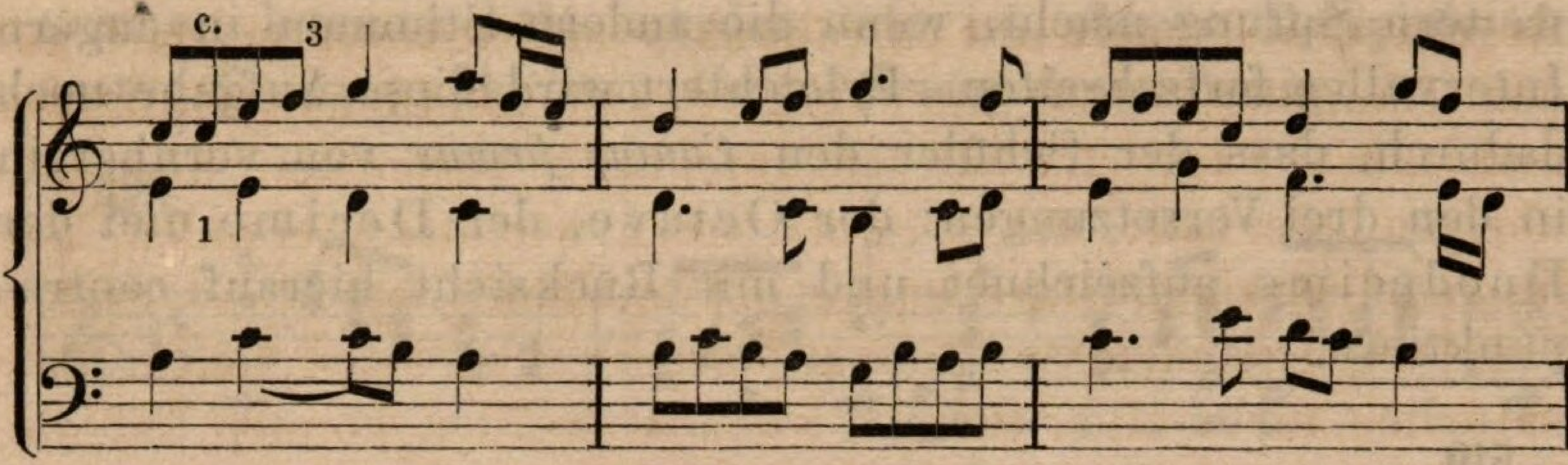
Es versteht sich von selbst, dass die beiden Oberstimmen nur mit dem Contrapunkt versetzt werden können, nicht unter sich, da sie gegen einander nicht eigentlich selbständig sind. Um diesen eigentlich zweistimmigen Satz (vgl. S. 68) zu einem wirklich dreistimmigen Satz umzugestalten, müssen wir die beiden Oberstimmen abweichender gestalten, etwa in folgender Weise, in welcher Fassung er dann die, zugleich mit verzeichneten Versetzungen zulässt.

518. a.





c.



d.

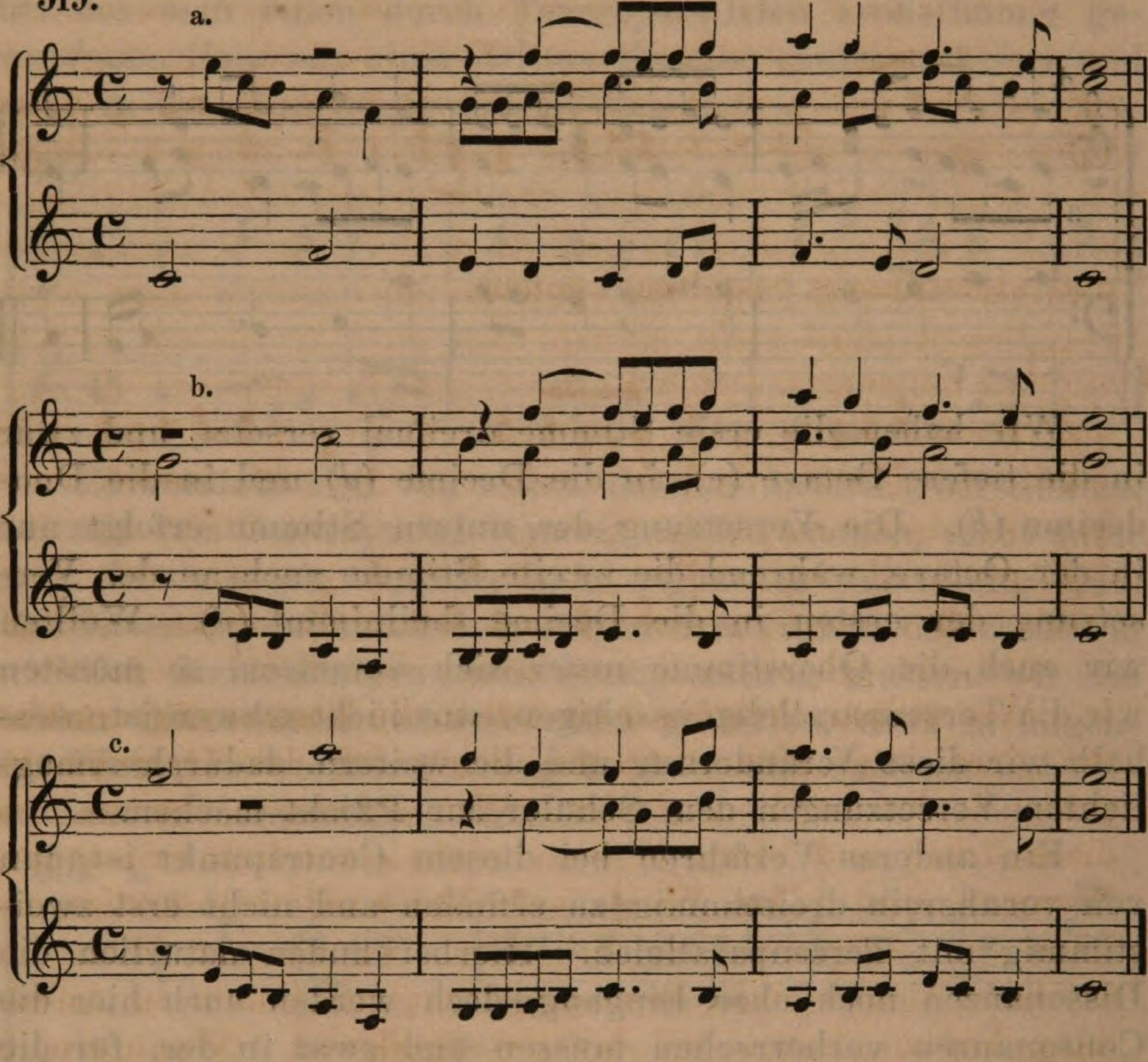


Wir haben die erste Stimme dreimal versetzt, und zwar in die tiefere Octave (*c*), in die Decime (*d*) und in die Duodecime (*b*). Die Versetzung der untern Stimme erfolgt nur in der Octave, während die zweite Stimme auch an der Versetzung der ersten in die Decime theilnimmt (*d*). Wollten wir auch die Oberstimme unter sich versetzen, so müssten wir die Terzenparallelen beseitigen, was nicht schwer ist, weshalb wir diese Veränderung und die weitern, dadurch ermöglichten Versetzungen dem Schüler zur Pflicht machen.

Ein anderes Verfahren bei diesem Contrapunkt ist, ihn von vornherein dreistimmig zu erfinden und nicht erst zweistimmig mit Terzenparallelen. Hierbei finden natürlich die Dissonanzen noch eher Eingang, doch werden auch hier die Consonanzen vorherrschen müssen und zwar in der, für die verschiedenen Arten des künstlichen Contrapunkts, die hier Anwendung finden sollen, geforderten Weise. Wir rathen dem Schüler bei diesen Uebungen wieder einen *Cantus firmus* zu Grunde zu legen und diesen erst mit einer Stimme in der Gegenbewegung zu contrapunktieren und dann ebenso nach den gegebenen Regeln die zweite contrapunktierende hinzuzufügen, und zwar wieder so, dass parallele Fortschreitungen, selbst Terzen und Sexten vermieden werden, was meist dadurch ermöglicht wird, dass die dritte Stimme ruht oder einen

weitern Sprung macht, wenn die andern Stimmen in engern Intervallen fortschreiten. Erleichtert wird diese Aufgabe noch dadurch, dass der Schüler den *Cantus firmus* von vornherein in den drei Versetzungen: der Octave, der Decime und der Duodecime aufzeichnet und mit Rücksicht hierauf contrapunktiert:

519.



Wir haben hier bei *b* den *Cantus firmus* in die Quint, bei *c* den *Cantus firmus* und den zweiten Contrapunkt in die Decime versetzt. Alle weitern noch zulässigen Versetzungen muss der Schüler allein versuchen. Die spezielle Verwendung solcher Sätze erfolgt erst im weiter ausgeführten Kunstwerk, namentlich in der Doppel- und Tripelfuge, und hier werden sie namentlich auch noch dadurch bedeutungsvoll, dass wir die in Gegenbewegung und ohne Vorhalte geführten Stimmen durch Unter- oder Ueberstellung von Terzen mehrstimmig

machen können. So würden wir im obigen Beispiele den ersten Contrapunkt zum *Cantus firmus* dreistimmig

520.



und vierstimmig gestalten können:

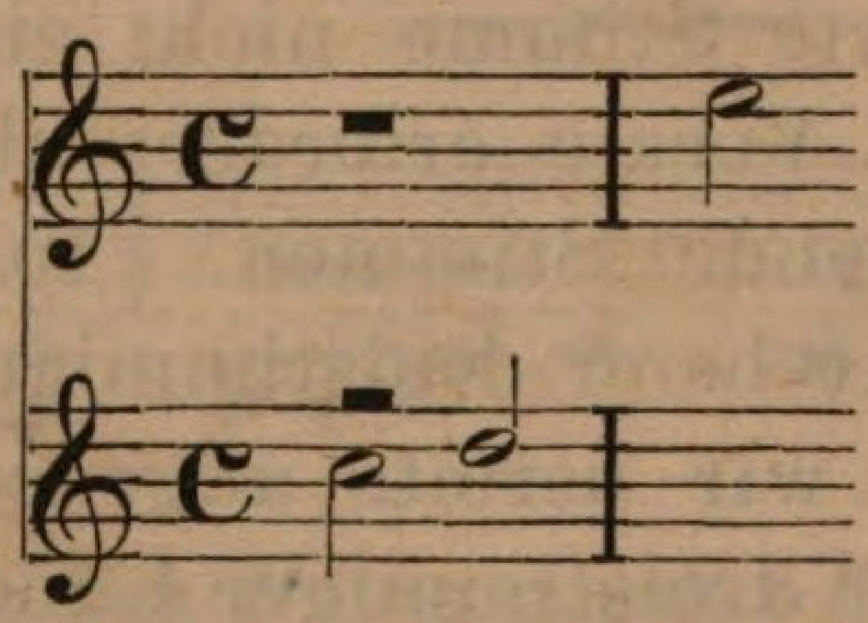
521.



Wir wollen übrigens hier schon die Bemerkung einschalten, dass diese Mehrstimmigkeit nur für das Instrumentale passende Verwendung findet. Wir erkannten bereits, dass diese dritte und vierte Stimme nicht eigentlich selbständige Stimmen sind. Das Vocale erfordert aber selbständige und nicht nur unterstützende Stimmen. In welcher Weise der dreifache Contrapunkt beim dreistimmigen Canon in Anwendung kommt, haben wir bereits angedeutet. Wenn ein, im Einklange abgefasster dreistimmiger Canon auch in der Octave ausgeführt werden soll, so muss er zugleich im dreifachen Contrapunkt erfunden sein. Beim Canon in den übrigen Intervallen ist dies nicht weiter in Betracht zu ziehen, da hier in der Regel die Stimmen gleich so notiert werden, wie sie ausgeführt werden sollen. Das Verfahren entspricht ganz dem, von uns bei dem zweistimmigen Canon beobachteten. Wie dort können die Stimmen in verschiedenen Intervallen eintreten, und ein solcher Canon wird entweder ebenso tactweis

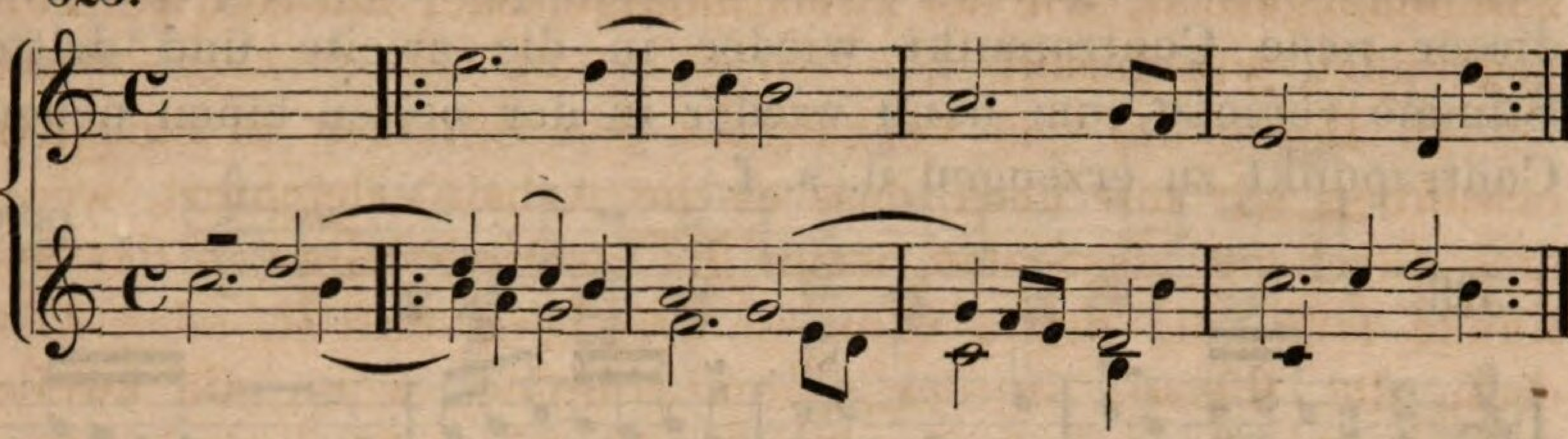
zusammengesetzt, wie der zweistimmige, oder auf Sequenzen gegründet, wie dieser.

In Bezug auf das Verhältniss der Stimmen zu einander erwähnen wir nur noch, dass es die Arbeit erleichtert, wenn dies gleich ist; dass also, wenn die zweite Stimme in der Sekunde folgt, die dritte dann in der Terz eintritt, oder dass diese die *Risposta* in der Quint einführt, wenn die zweite Stimme der *Proposta* in der Terz gefolgt ist. Doch sind natürlich auch alle andern Verhältnisse zulässig. Ebenso ist es gestattet den Eintritt der Stimmen in gleichen, wie in ungleichen Zeiträumen erfolgen zu lassen; wenn es auch mehr in der Idee der Form begründet sein dürfte, die Stimmen in gleichen Abschnitten folgen zu lassen, so dass, wenn z. B. die zweite Stimme mit dem zweiten Tact der *Proposta* zugleich einsetzt, die dritte dann dem dritten Tact folgt, so ist doch auch die ungleiche Folge, nach welcher beispielsweise die dritte einen oder zwei Tacte später, oder einen halben Tact früher folgt, nicht weniger gerechtfertigt. Für jeden dieser möglichen Fälle Beispiele zu geben, erscheint ebenso unmöglich als zwecklos. Wir versuchen nur noch die besondere Art der Ausarbeitungen des dreistimmigen Canons etwas näher zu erläutern. Wir bestimmen den Eintritt der Stimmen in den Intervallen der Sekunde und der Terz nach Zeiträumen von einem halben Tact, und schreiben zunächst diese Eintritte auf zwei (oder auch drei) Systeme:

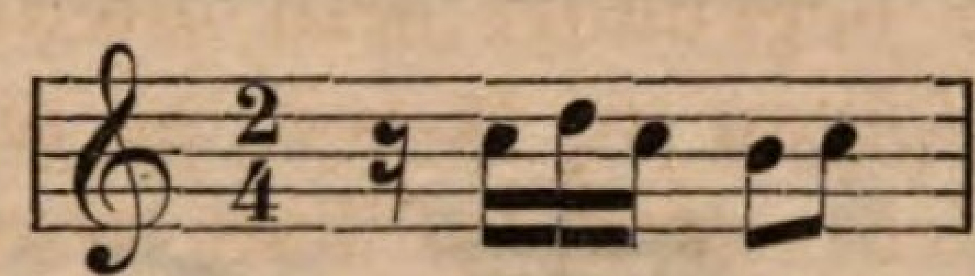
522. 

Hierauf contrapunktieren wir diesen Anfang in der Unterstimme, setzen diesen Contrapunkt in die Mittelstimme, wie in die Oberstimme, die wir dann wieder in der Unterstimme contrapunktieren, um dann den neuen Contrapunkt in die beiden andern Stimmen zu setzen, bis wir entweder mit einem *Coda* schliessen, den Canon zu einem endlichen machen, oder in den Anfang zurückkehren, wodurch der Canon ein unendlicher wird:

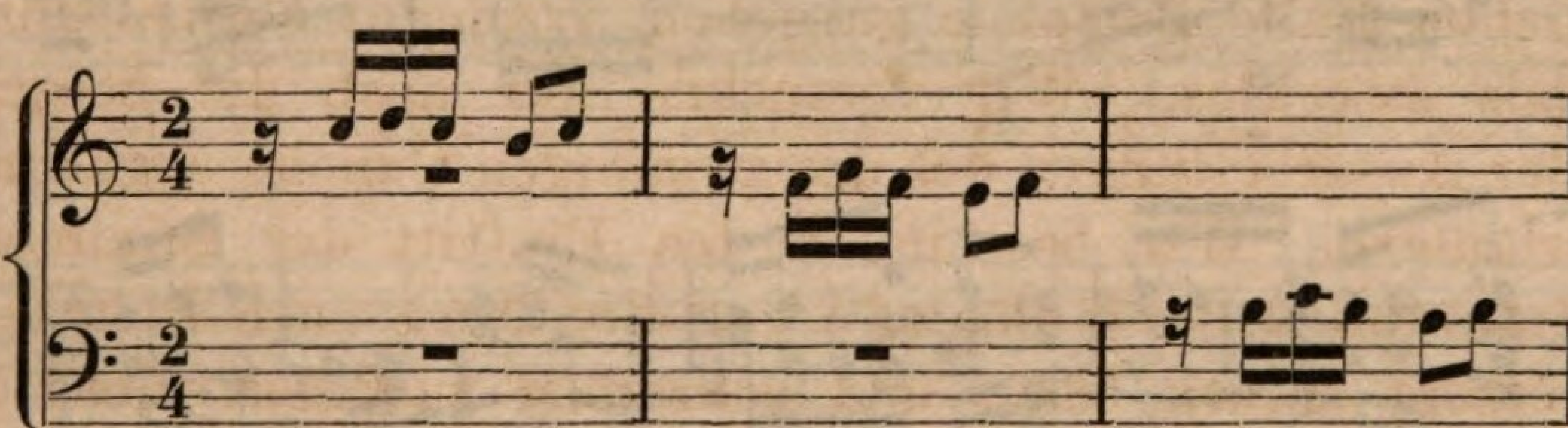
523.



Dasselbe Verfahren findet natürlich beim Canon in andern Intervallen und mit späteren Eintritten der Stimmen statt. Wollen wir nachstehende melodische Phrase

524. 

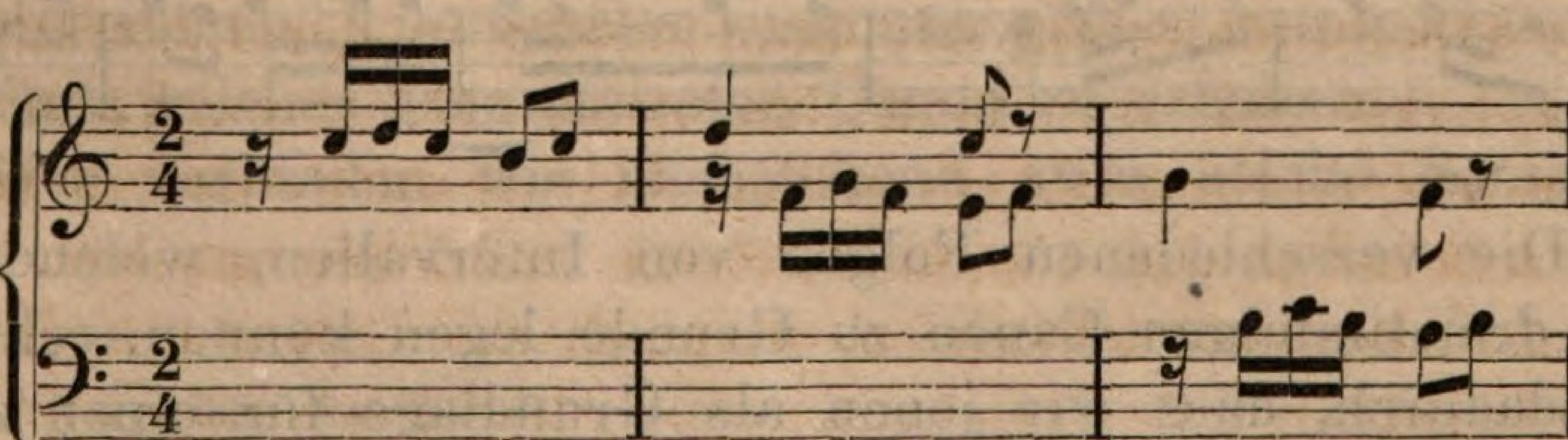
zu einem Canon in der Unterquint und Unternone verarbeiten, bei welchem die nachahmenden Stimmen je einen Tact später einsetzen, so notieren wir wieder zuerst diese Eintritte:

525. 

contrapunktieren dann den zweiten Eintritt in der ersten Stimme:

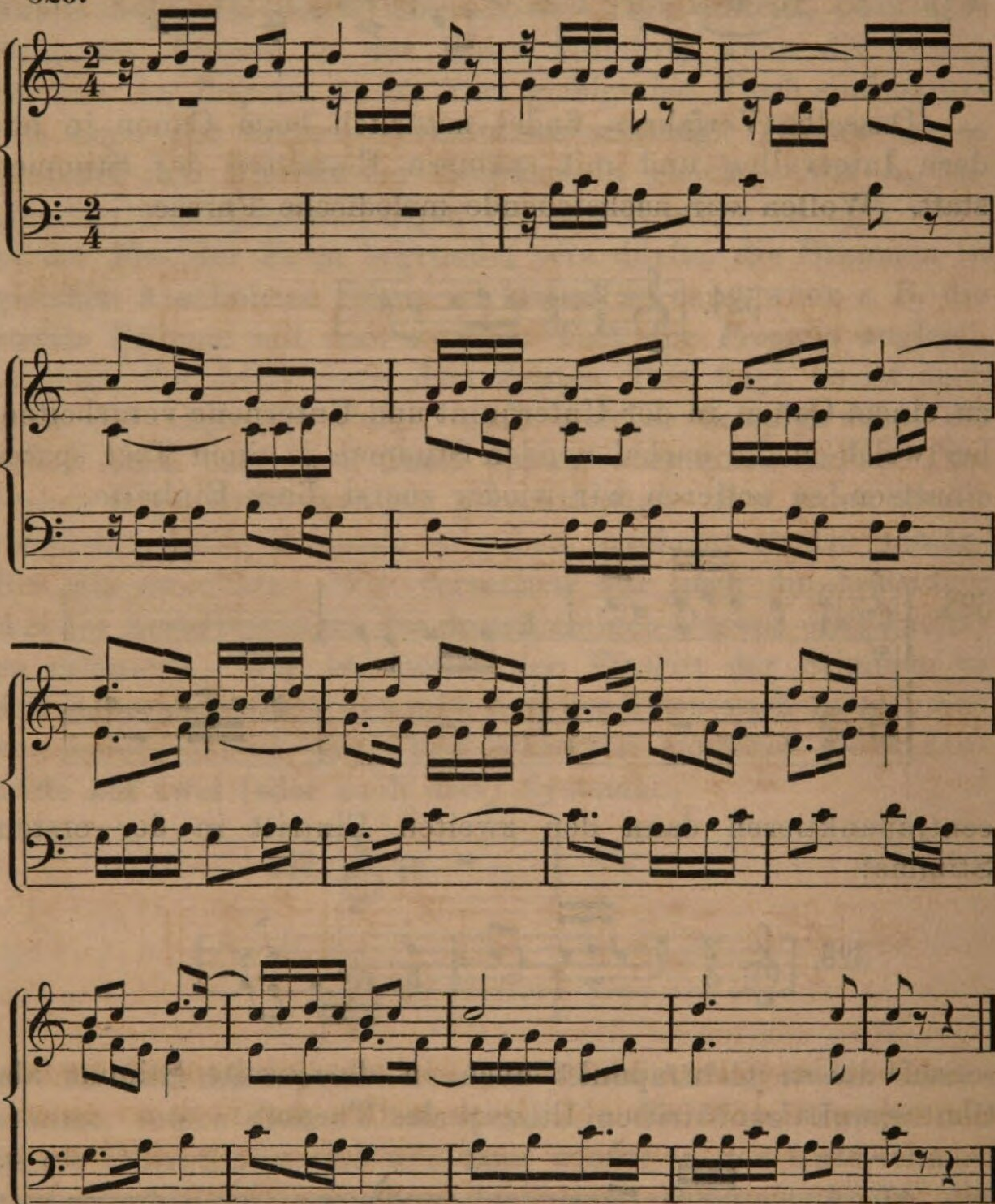
526. 

setzen diesen Contrapunkt auch in die zweite Stimme als Contrapunkt zum dritten Eintritt des Thema's:

527. 

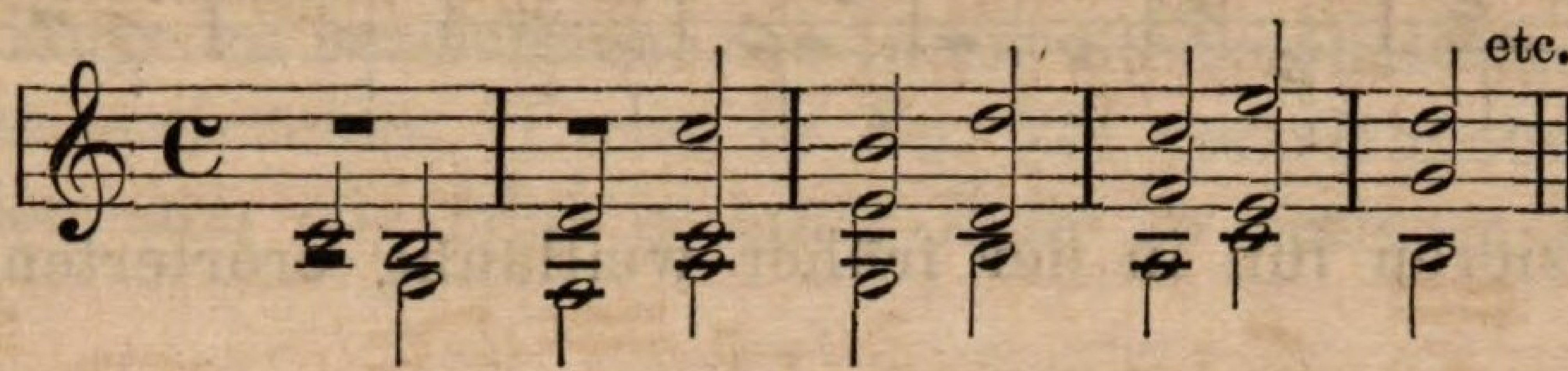
darauf wird auch der dritte Tact im Sopran contrapunktiert, dieser neue Contrapunkt wieder in die zweite und dritte Stimme versetzt, um dann wieder in der ersten einen neuen Contrapunkt zu erzeugen u. s. f.

528.



Die verschiedenen Folgen von Intervallen, welche wir dem dreistimmigen Canon zu Grunde legen können, erhalten wir dadurch, dass wir jenen als Grundlage für einen zwei-

stimmigen Canon benutzten Intervallenfolgen eine Terz zufügen*).

529. a. 

b. 

c. 

530. 

531. 

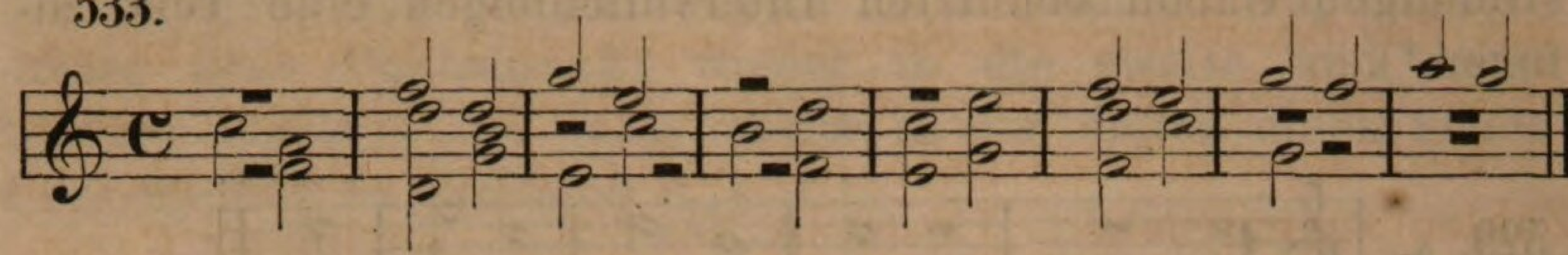
532. 

Einer besondern Anweisung das einzelne Schema auszuschmücken, bedarf es nicht. Doch wollen wir noch an einem Beispiel zeigen, wie mehrere zusammengefasst werden können, um einen reicher ausgestatteten Canon zu erhalten.

Wir verbinden wie nachstehend zwei solche Sätze zu einem:

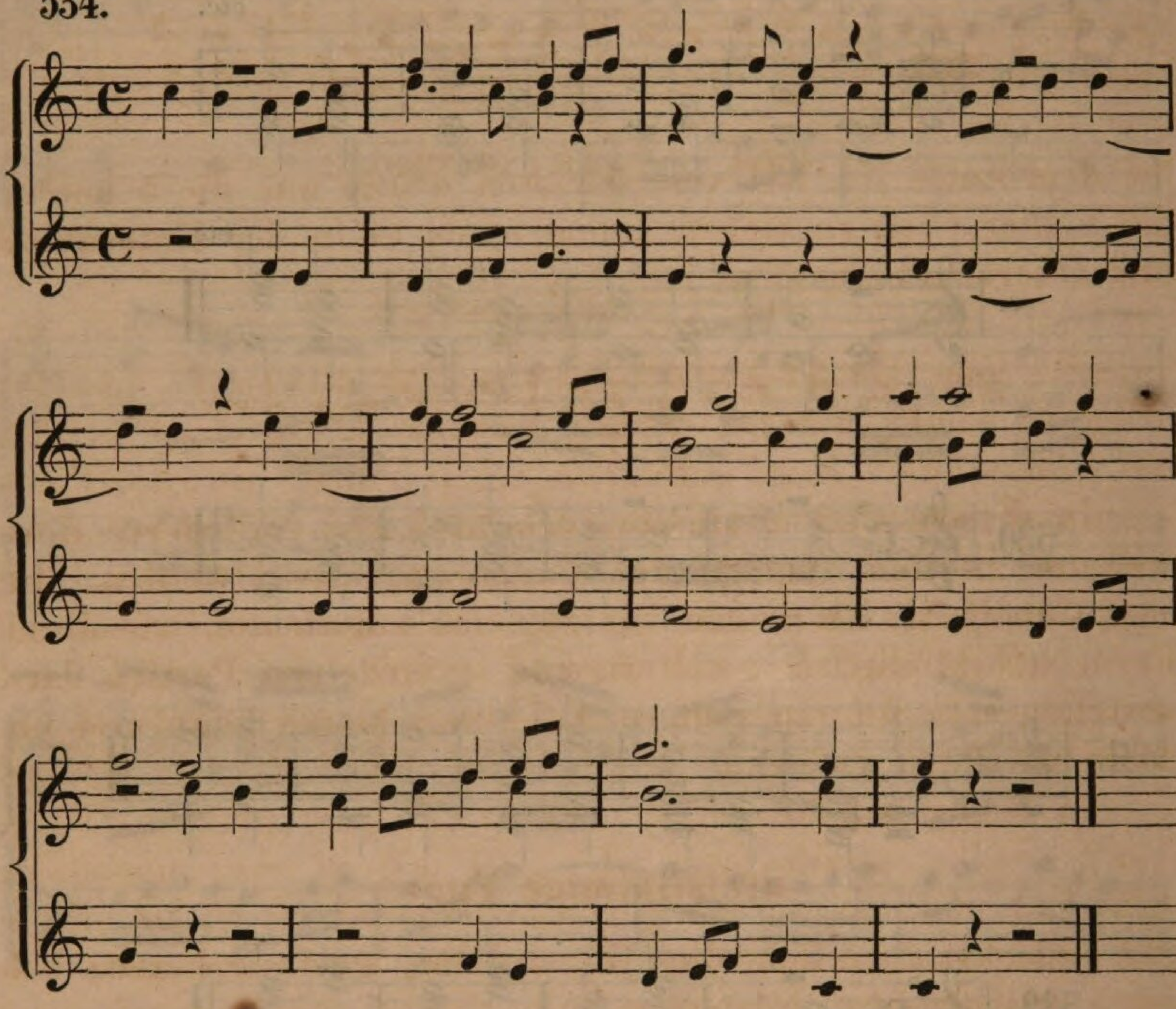
*) Vergleiche No. 209 ff.

533.



und verzieren ihn in der früher weitläufig erörterten Weise:

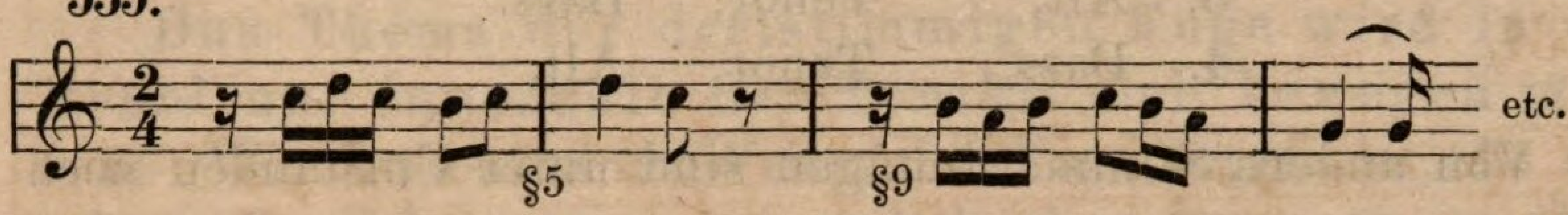
534.



In Bezug der Notierung des dreistimmigen Canons in einer Notenzeile können wir gleichfalls auf die früher gegebene Erläuterung des Verfahrens beim zweistimmigen Canon verweisen. Wenn die Stimmen im Verhältniss der verschiedenen Schlüssel, also der Terz, der Quinte, Septime u. s. w. stehen, so finden die betreffenden Schlüssel hier ihre Anwendung wie dort; für die andern Verhältnisse, der Sekunde, Quart, Sext u. s. f. würde gleichfalls die Versetzung nach *Fis-* und *Ges-dur* oder *Cis-* und *Des-dur* Anwendung finden. Doch ist es namentlich im letztern Falle bequemer, den Canon in

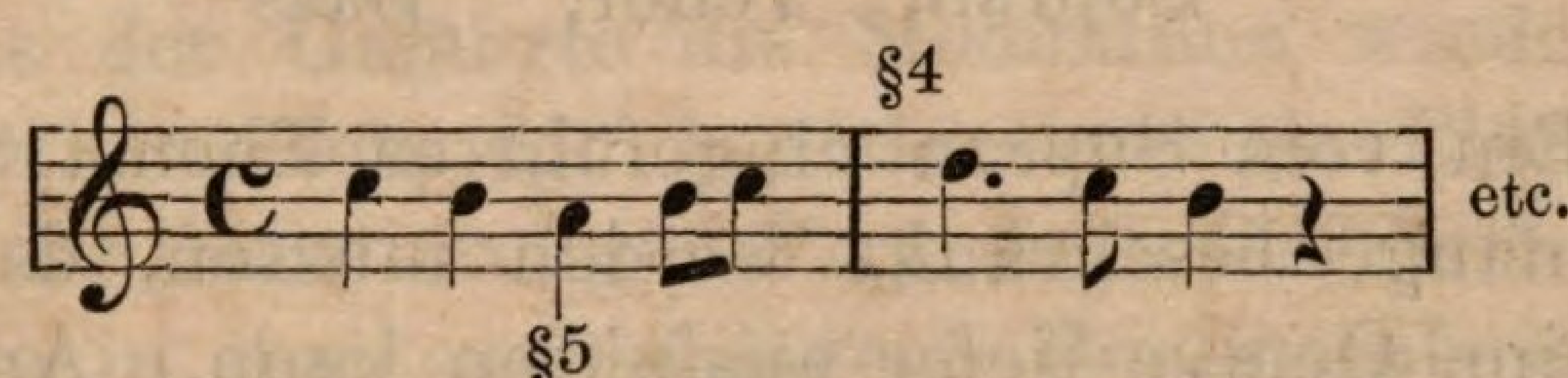
dem für die anfangende Stimme bequemsten Schlüssel zu notieren und den Eintritt der andern Stimme wie beim Canon im Einklange zu bezeichnen, das Intervallenverhältniss aber in Zahlen auszudrücken. Unser in No. 528 verzeichneter Canon würde demnach wie folgt in einer Zeile zu notieren sein:

535.



bei dem unter No. 534 verzeichneten würde nur die 5 unten, die 4 aber oben zu stehen kommen, da er in der Unterquint und Oberquart abgefasst ist.

536.



In diesem Canon müsste auch noch der veränderte Eintritt im zweiten angehängten Canon angemerkt werden. In dem Canon No. 534 haben wir zugleich angedeutet, wie diese Form selbständig zu erweitern und in einzelnen Partien darzustellen ist. Die speziellere Anleitung hierzu kann erst im nächsten Bande erfolgen.

In Bezug auf die

dreistimmige Fuge

gilt zunächst natürlich alles Wesentliche, was wir bereits bei der zweistimmigen erörterten.

Die dritte hinzutretende Stimme übernimmt natürlich wieder den Führer in der höhern oder tiefern Octave, so dass die erste Durchführung einer dreistimmigen Fuge den Führer zweimal, den Gefährten nur einmal bringt. Hierdurch wird zunächst die Wahl der betreffenden Stimmen, wie die spezielle Einrichtung des Gefährten bedingt. Die Singstimmen stehen ihrem Tonumfange nach in demselben Verhältniss wie Führer und Gefährte, und müssen demgemäss verwendet werden. Sopran und Tenor, und Alt und Bass stehen im Verhältniss der Octave zu einander, und diese Stimmpaare übernehmen demnach am natürlichsten die Ausführung des zweimal auf-

tretenden Führers; zwischen den Sopran und Tenor tritt der Alt, zwischen Alt und Bass der Tenor mit dem Gefährten, so dass die natürlichsten Stimmordnungen die folgenden sind:

1. Sopran, Alt, Tenor.
2. Tenor, Alt, Sopran.
3. Alt, Tenor, Bass.
4. Bass, Tenor, Alt.

Von andern Stimmordnungen sind unter Umständen noch

Sopran, Alt, Bass;

kaum noch

Sopran, Tenor, Bass

zulässig. Ein vom Sopran eingeführtes Thema wird sehr in seinem Umfange beschränkt werden müssen, damit es auch der Bass eine Octave tiefer ausführen kann. Andrerseits ist es nothwendig, dass beim dreistimmigen Satz die Stimmen möglichst nahe an einander gehalten werden, damit nicht etwa das Bedürfniss nach einer vierten Stimme an einzelnen Stellen fühlbar wird. Treten Sopran, Alt und Bass im dreistimmigen Satz zusammen, so ist es immer am zweckmässigsten Sopran und Alt möglichst dicht an einander zu halten und den Bass mehr wie, diese beiden Stimmen contrapunktierend zu fassen (wie in No. 494). In einer dreistimmigen Fuge würde bei dieser Zusammensetzung der Sopran sehr tief oder der Bass sehr hoch geführt werden müssen, damit der Alt auch die zwischen beiden entstehende Kluft auszufüllen vermag, während wiederum nach der andern Zusammensetzung (Sopran, Tenor, Bass) die ersten beiden Stimmen ihre natürliche Lage verlassen müssen, um den beide verbindenden Alt zu ersetzen. Der dreistimmige Satz überhaupt, und vor allem die dreistimmige Fuge stellen sich vocal immer am bequemsten in drei nächstliegenden Stimmen dar. Nöthigen uns äussere Umstände Sopran, Alt und Bass zusammenzustellen, so müssen die beiden obern Stimmen näher zusammen gehalten werden, so wie in No. 505, bei welchem die Unterstimme auch eine Octave tiefer ausgeführt werden könnte. Bei Instrumentalfugen ist diese Rücksicht natürlich nicht geboten, na-

mentlich bei Klavierfugen, weil hier der Umfang der einzelnen Stimmen nicht so fest begrenzt ist, und die grössere Spielfälle der Instrumente Lücken leicht ausfüllen kann. Der Bass reicht hinein in die hohe Tenorlage, der Tenor in den Alt, wie dieser in den Sopran, und ebenso greifen die höhern Stimmen zurück in die tiefern.

Das Thema der dreistimmigen Fuge wird in der Regel nur innerhalb der Tonika sich bewegen müssen. Wir fanden es im Wesen der Fuge begründet, die einzelnen Durchführungen, namentlich aber die erste, zu abgeschlossenen Partien herauszubilden. Dies ist bei der dreistimmigen Fuge nicht möglich, wenn der Führer nach der Dominant moduliert. Wir erkannten für nothwendig, dass in diesem Falle der Gefährte die Modulation wieder nach der Tonika zurückwendet; da aber der zweiten Einführung des Führers in der dreistimmigen Fuge kein Gefährte mehr folgt, so würde die in ihm angeschlagene Dominantbewegung ohne den in der Idee der Fuge begründeten Abschluss bleiben. Ein einziges Beispiel wird genügen, um dies klar zu machen. Wir wählen No. 252 zum Thema:

537.



Dem zweiten Eintreten des Führers im dritten Tact fehlt ganz entschieden der zweite Gefährte. Diese Themen eignen sich nur für eine zwei- oder vierstimmige Bearbeitung, während die innerhalb der Tonika sich bewegenden, namentlich die, mit der Prime beginnenden und schliessenden, nach denselben Gesichtspunkten recht wol eine nur dreistimmige Bearbeitung gestatten, weil durch die Wiederholung des Führers dann die ganze Bewegung harmonisch vollständig beruhigt wird. Dieser Anschauung gemäss wird selbst die erste Durchführung einer vierstimmigen Fuge oft so geordnet, dass nur das erste Stimmpaar Führer und Gefährten in der gewöhnlichen, das zweite aber beide in der umgekehrten Ordnung einführt. In der ersten Fuge des wohltemperierten Klaviers

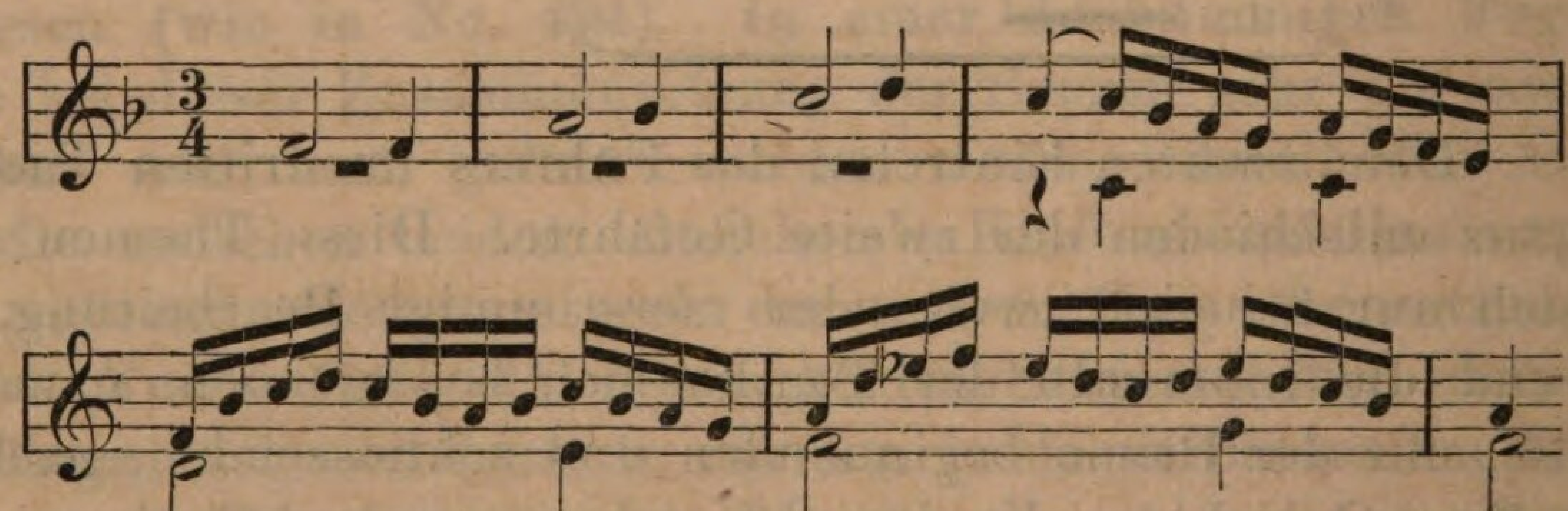
bringt der Alt den Führer, der Sopran den Gefährten, dann folgt der Tenor nicht mit dem Führer, sondern mit dem Gefährten, so dass der Bass erst mit dem Führer die ganze Bewegung abschliesst. In Bezug auf den Eintritt der Stimmen haben wir hier noch zu erwähnen, dass er namentlich bei der Wiederholung des Führers sorgfältig vorzubereiten ist, damit er sich auch gehörig geltend macht. Aus diesem Grunde wäre die oben (unter No. 537) angegebene Stimmfolge ganz verwerflich, weil der Gefährte auf dem Schlusston des Führers, und der darauf folgende Führer wieder auf dem Schlusston des Gefährten einsetzt, so dass der Eintritt der beiden Stimmen äusserst matt erfolgt. Wir müssten mindestens den Gefährten in die tiefere Octave versetzen, und auch dann zogen es ältere Tonmeister vor, den Gefährten zu verkürzen und erst nach einer Pause mit der Octave einzusetzen, wie Georg Muffat im folgenden Beispiel:

538.



Aus gleichem Grunde verändert Bach in seiner Fughette über die erste Strophe der Melodie: „Gottes Sohn ist kommen" den Gefährten:

539.



Solch rhythmische Veränderungen des Thema's, durch welche der neue Eintritt desselben bedeutsamer gemacht werden soll, sind indess immer nur Nothbehelfe und daher möglichst zu vermeiden. Jedenfalls ist es vorzuziehen, den Eintritt der neuen Stimme so vorzubereiten, dass er ohne solche Veränderungen sich bemerkbar macht. Ganz besonders ist, wie erwähnt, zu vermeiden, dass der Gefährte am Anfange

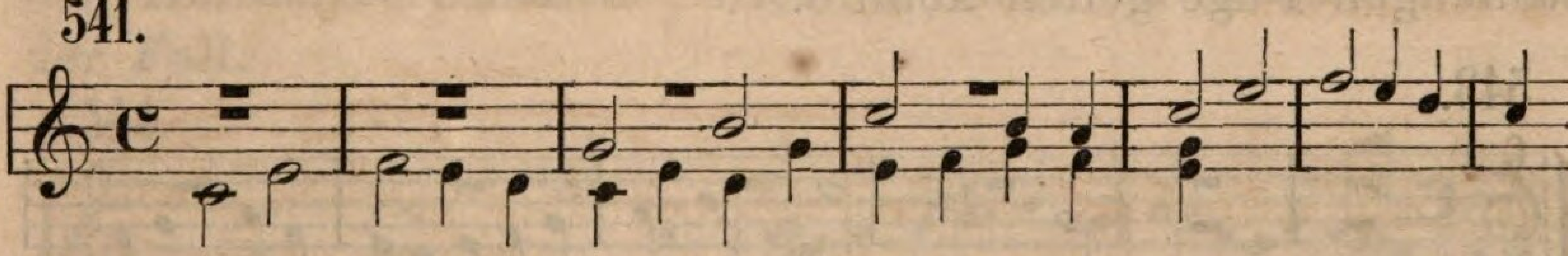
mit einer andern Stimme im Einklange zusammentrifft. Aus diesem Grunde wird es oft nöthig werden, dem Führer noch einen, einen bessern Eintritt des Gefährten vorbereitenden Anhang zuzufügen; namentlich aber erfordert der zweite Eintritt des Gefährten häufig einen solchen, natürlich zweistimmigen Ueberleitungssatz, wie wir noch nachweisen werden. Der Eintritt des Thema's in einer neuen Stimme kann sowol mit einer Dissonanz, wie mit einer Consonanz erfolgen. Von den Consonanzen ist die zweite Umkehrung des Dreiklangs, der Quartsextaccord auszunehmen. Wir erklärten ihn als einen Accord, der nur vorsichtig einzuführen ist, und der auf ihm erfolgende Eintritt eines Fugenthema's würde äusserst matt erscheinen, sowol wenn dieser Accord die Harmonie des Eintritts bildet (*b*), als auch, wenn er durch diesen erzeugt würde:

540.



Beide Eintritte des Thema's sind äusserst matt; sie werden sofort bedeutsamer, wenn wir die Stimmen in der weit mehr entsprechenden Ordnung: Tenor, Alt, Sopran folgen lassen:

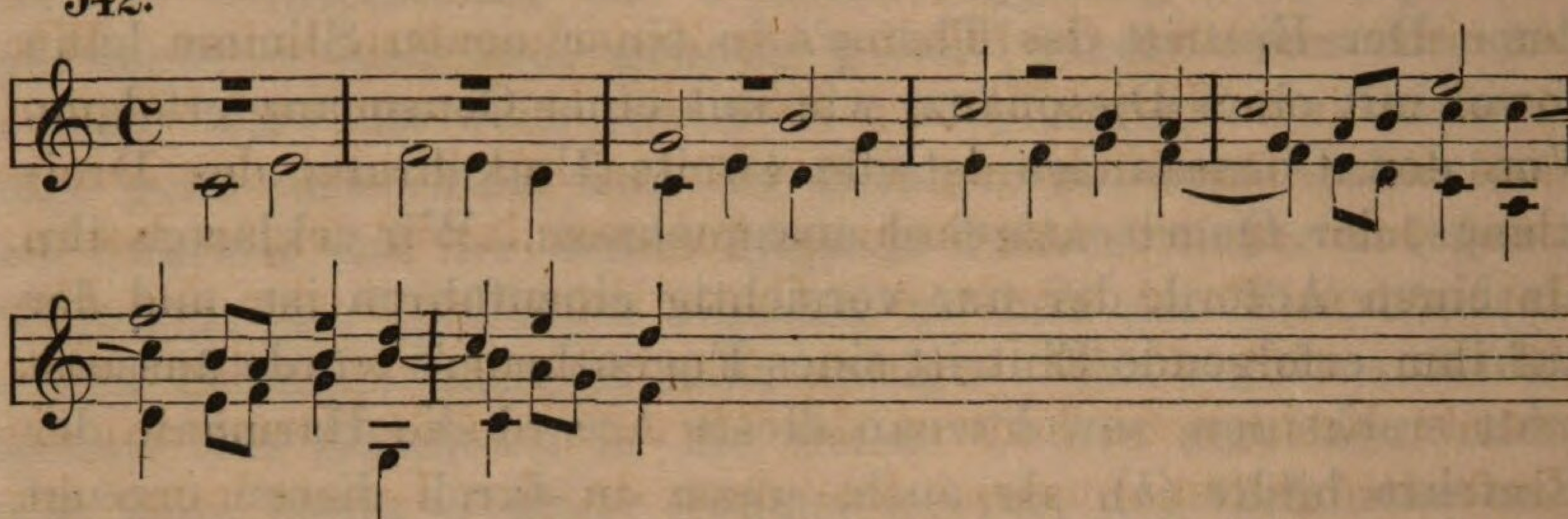
541.



Hier erfolgen die Eintritte zwar wirksam, aber noch wenig im Sinne der Fuge, welche ununterbrochenen Fluss erfordert, der hier zwar nirgend gestört ist, aber doch merkliche Ruhepunkte zeigt. Hier schon drängt sich uns mehr wie bei der zweistimmigen Fuge die Nothwendigkeit auf, selbst die, durch die Fugenarbeit gebotenen Abschlüsse möglichst abzuschwächen und wenigstens in einer Stimme die Bewegung weiterzuführen. Nur vor der Engführung gegen den Schluss hin, dürfte es zweckmässig werden, wie in der zweistimmigen Fuge auch in der dreistimmigen die bisherige Arbeit zu einem bestimmt erkennbaren Ruhepunkt zu führen, um dadurch die

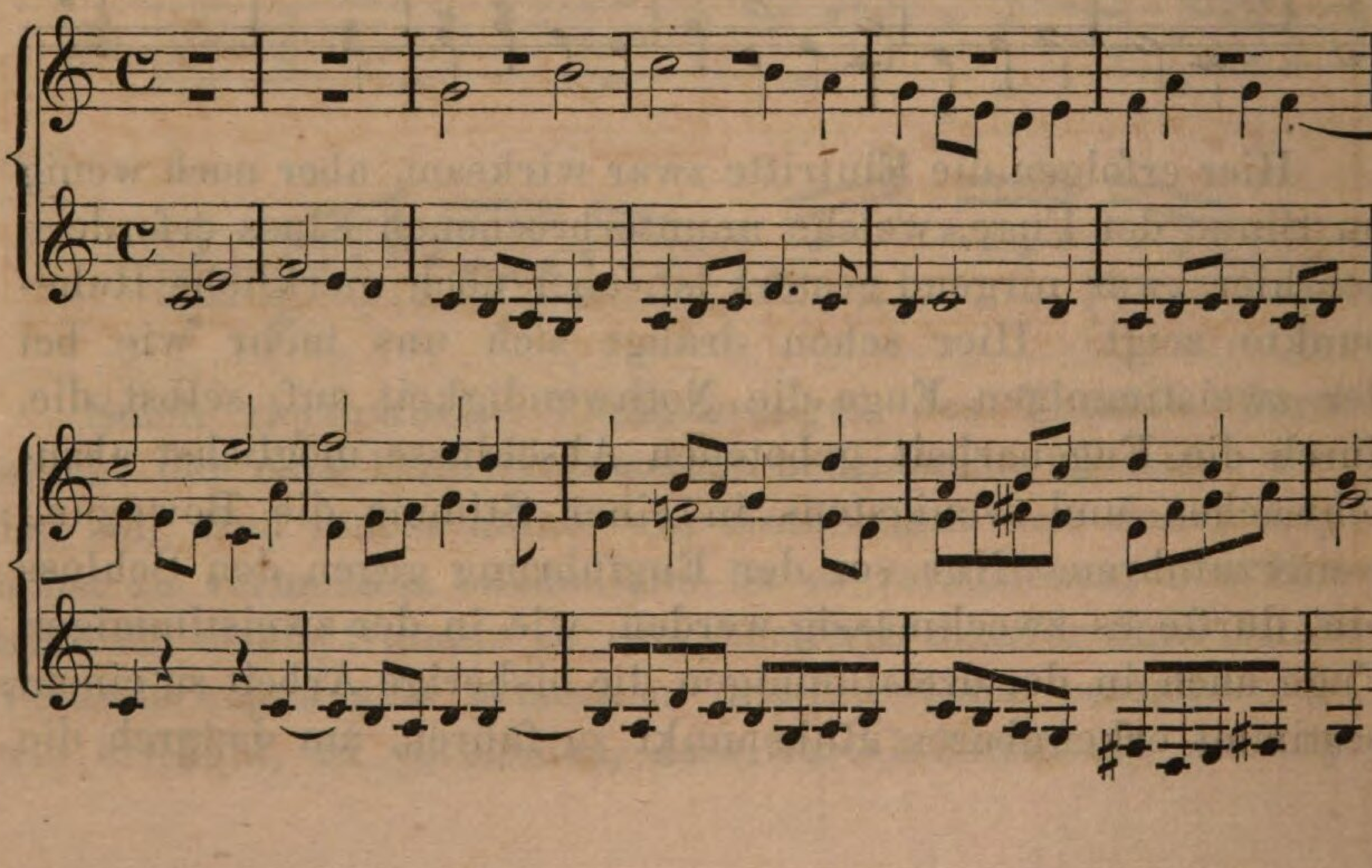
weitere Verarbeitung recht bedeutsam heraustreten zu lassen. Von diesen Gesichtspunkten aus würde es schon zweckmässiger sein, den zweiten Eintritt des Führers durch eine Dissonanz auszuzeichnen, die leicht durch einen Vorhalt auszuführen ist:

542.



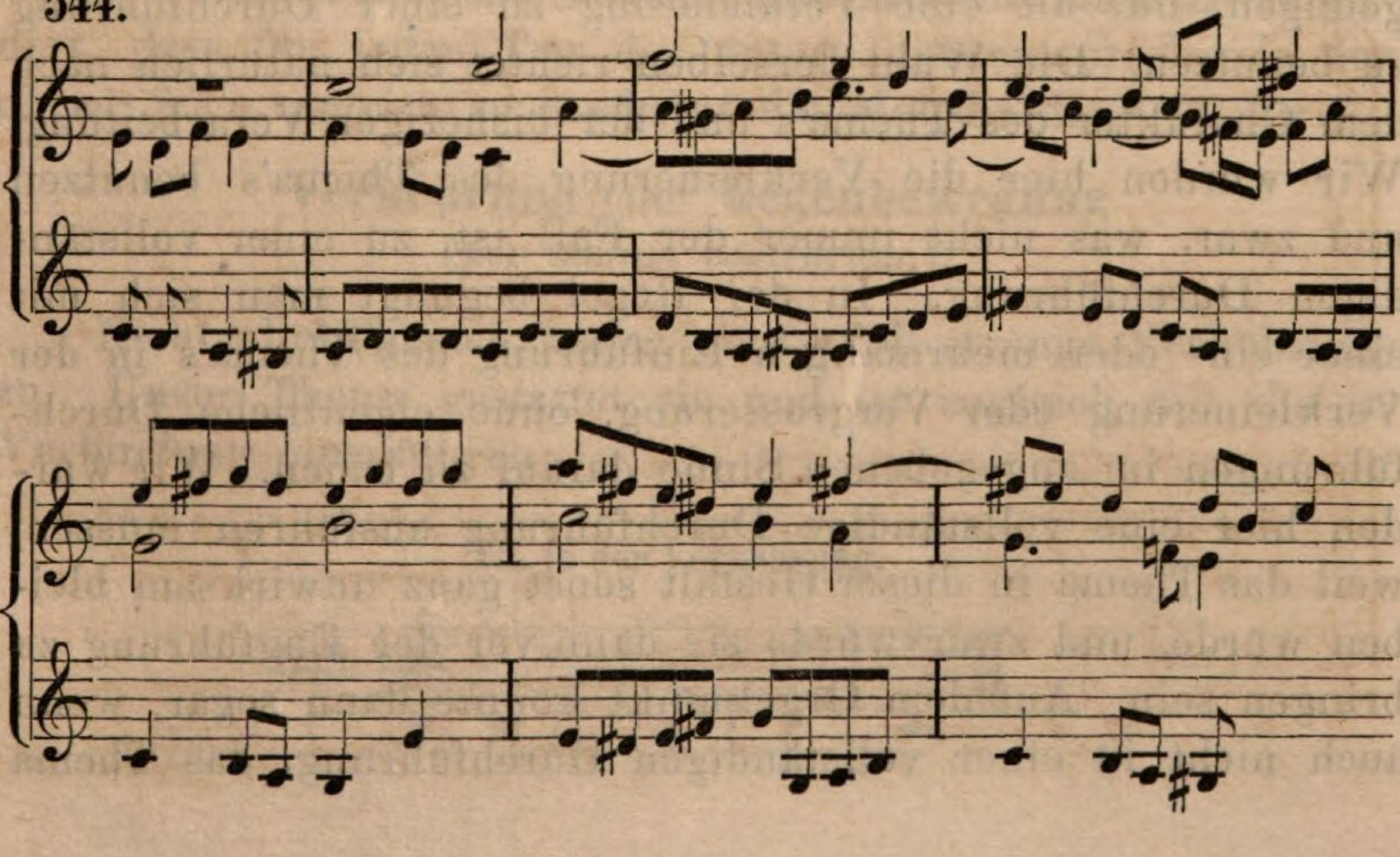
Andere Eintritte auf noch schärferen Dissonanzen werden wir später kennen lernen. Unsere erste Durchführung leidet an dem durchgreifenden Mangel, dass die Dominantbewegung nicht recht zur Erscheinung kommt, und dass sie daher mehr den Charakter einer Engführung trägt. Wir würden diese Durchführung daher im Laufe der Fugenarbeit recht wol verwenden können, vielleicht zur Vorbereitung der Engführung. Vollständig ausgeprägt erscheint die Dominantbewegung in folgender Durchführung, die demnach als erste einer dreistimmigen Fuge gelten könnte:

543.



Wir haben in dieser Durchführung die Dominante im Gefährten entschieden ausgeprägt und wurden dadurch veranlasst, durch einen Uebergang den zweiten Eintritt des Führers vorzubereiten. Dieser erscheint dann mit dem Contrapunkt des Gefährten und die dritte Stimme tritt natürlich mit einem neuen Contrapunkt hinzu, welcher neues Material zu einer reichern Gestaltung der Zwischensätze liefert. Wir wenden diese Durchführung nach der Dominant und könnten eine neue Durchführung entweder in der Tonart der Dominant oder in der umgekehrten Stimmordnung folgen lassen. Im erstern Falle würde die Unterstimme entweder den Gefährten, nach *D-dur* versetzt, übernehmen, im andern aber würde dieser neue Eintritt des Thema's auf der Dominant als Gefährte gelten müssen, dem dann in der Unterstimme der Führer folgte. In beiden Fällen, von denen der letztere hier vorzuziehen sein dürfte, würde die Durchführung nur eine unvollständige, von Mittel- und Unterstimme ausgeführte sein können. Für die dreistimmige Fuge stehen uns indess eine grössere Anzahl Mittel zur mannichfaltigern Darstellung des Thema's zu Gebote, als bei der zweistimmigen. So werden wir, um eine Darstellung desselben in der Molltonart zu gewinnen, häufig nicht nöthig haben, das Thema nach Moll zu versetzen, da viele Themen eine dreistimmige Behandlung in der Molltonart zulassen. Dies ist auch bei unserm Thema der Fall:

544.



In weiter und reicher ausgeführten mehrstimmigen Fugen wird, wie früher bereits erwähnt, das Thema verändert und zwar ebensowol rhythmisch, wie melodisch.

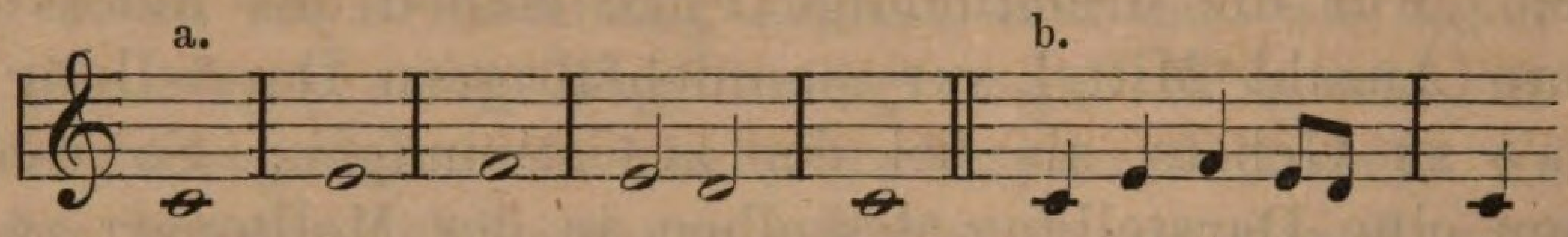
Die rhythmische Veränderung ist zweifach. Nach der einen erhält jeder Ton des Thema's doppelte Geltung, so dass dies in der

Vergrösserung (*per augmentationem*)

erscheint; nach der andern wird jeder einzelne Ton um die Hälfte seines Werthes verkürzt und das Thema erscheint in der

Verkleinerung (*per diminutionem*).

Einer besondern Anweisung zu dieser rhythmischen Veränderung bedarf es eigentlich nicht. Das oben behandelte Thema erscheint unter *a* in der Vergrösserung, unter *b* in der Verkleinerung:

545.


Das Thema in beiden Veränderungen zu Durchführungen zu benutzen, wird nur bei ganz besonders inhaltschweren Themen und demgemäss reich ausgeführten Fugen geboten erscheinen. Bei der dreistimmigen Fuge wird es in der Regel genügen, nur die eine Veränderung zu einer Durchführung zu benutzen. Die Wahl derselben richtet sich natürlich nach dem Charakter des Thema's und der bisherigen Verarbeitung. Wir würden hier die Verkleinerung des Thema's benutzen und zwar, was nicht immer der Fall ist, zu einer vollständigen Durchführung. In der Regel begnügt man sich mit einer ein- oder mehrmaligen Einführung des Thema's in der Verkleinerung oder Vergrösserung, ohne eigentliche Durchführungen im angegebenen Sinne darauf zu bauen. Wir würden hier eine vollständige Durchführung ausführen müssen, weil das Thema in dieser Gestalt sonst ganz unwirksam bleiben würde, und zwar würde sie dann vor der Engführung zu bringen sein. Auf dem Orgelpunkt könnte dann sogar, wenn auch nicht in einer vollständigen Durchführung, das Thema

in der Vergrösserung eingeführt werden. Von ganz besonderer Wirkung wird natürlich jede dieser Veränderungen, wenn mit ihr zugleich das Thema in der ursprünglichen Fassung von einer andern Stimme ausgeführt wird. So vermögen wir obiges Thema als Führer und Gefährten, diesen in der Vergrösserung, jenen in der ursprünglichen Fassung gleichzeitig einzuführen:

546. 

Die melodische Veränderung des Thema's besteht darin, dass alle aufwärtsgehenden Intervallenschritte in abwärtsgehende, alle abwärtsgehende in aufwärtsgehende verwandelt werden, dass also eine fallende Sekunde zur steigenden, eine steigende zur fallenden wird. Sollen diese Intervallenschritte nur nach ihrer Richtung verändert werden, nicht auch in Bezug auf ihre Entfernung, so muss die Verkehrung nach folgendem Schema erfolgen:

547. 

Wird nach diesem Schema eine Melodie derartig verändert, dass für jeden Ton der untern der entsprechende der obern *Scala* eintritt, so erscheint die Melodie dann in der

Verkehrung oder **Gegenbewegung**

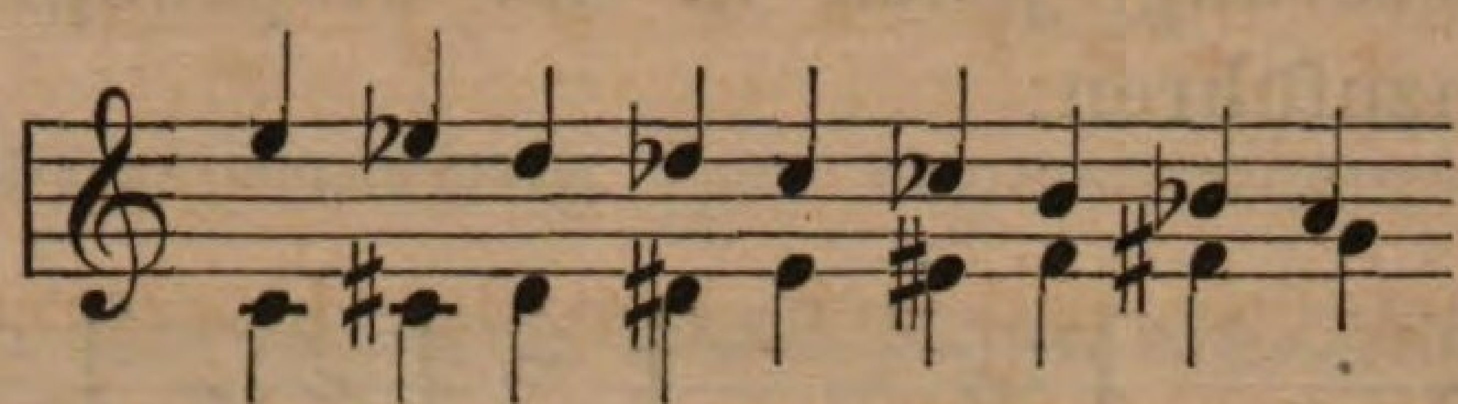
(*per motum contrarium*).

Nicht alle Themen lassen eine solch strenge Verkehrung zu. Unser Thema gestattet sie und ist zugleich mit ihr in Verbindung einzuführen:

Th. in der Verkehrung.

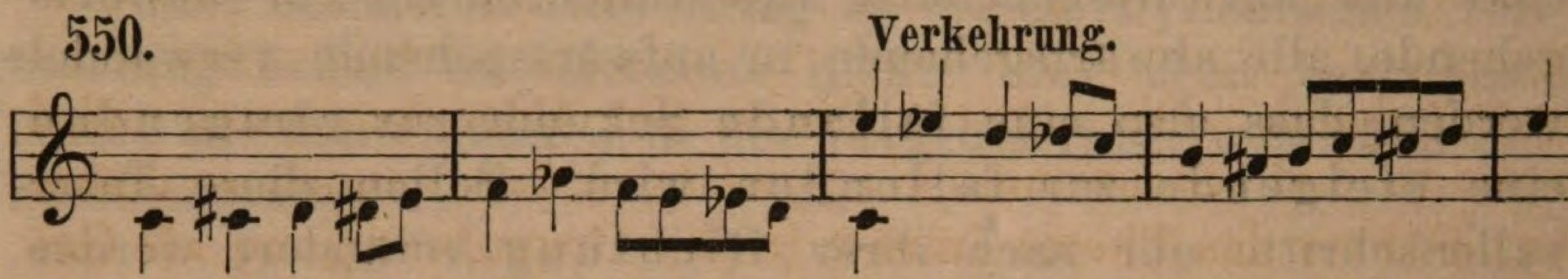
548. 

In Betreff der leiterfremden Töne, welche in einem Thema vorkommen, erwähnen wir, dass bei der Verkehrung für die Erhöhung eines Tons durch ein Kreuz in der aufwärtsgehenden Tonleiter unseres Schema's (No. 547) die Vertiefung des entsprechenden Tons durch ein ♭ in der abwärtsgehenden eintritt.

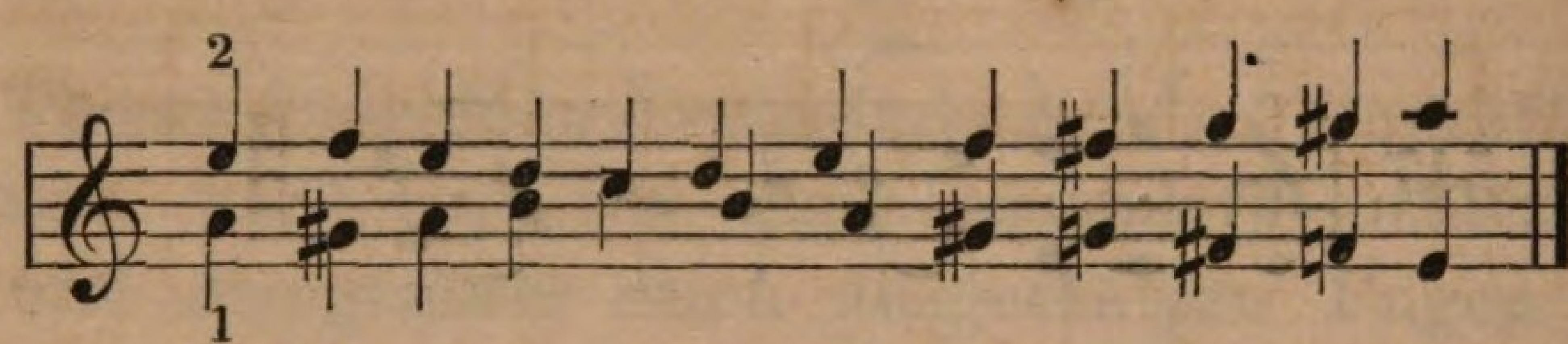
549. 

Wollten wir unser bisher behandeltes Thema mit chromatischen Durchgangstönen versehen, so würde die Verkehrung dieses Thema's demgemäss folgende Gestaltung gewinnen:

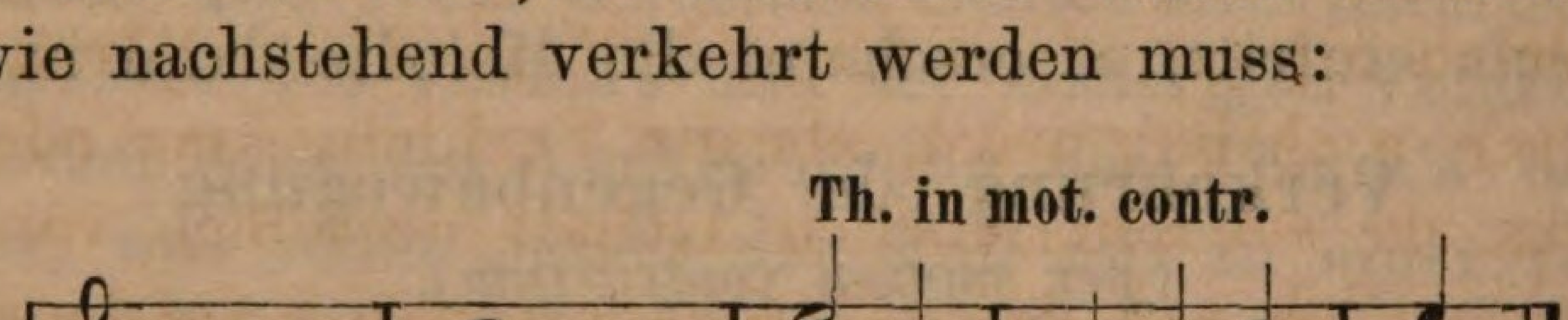
550.



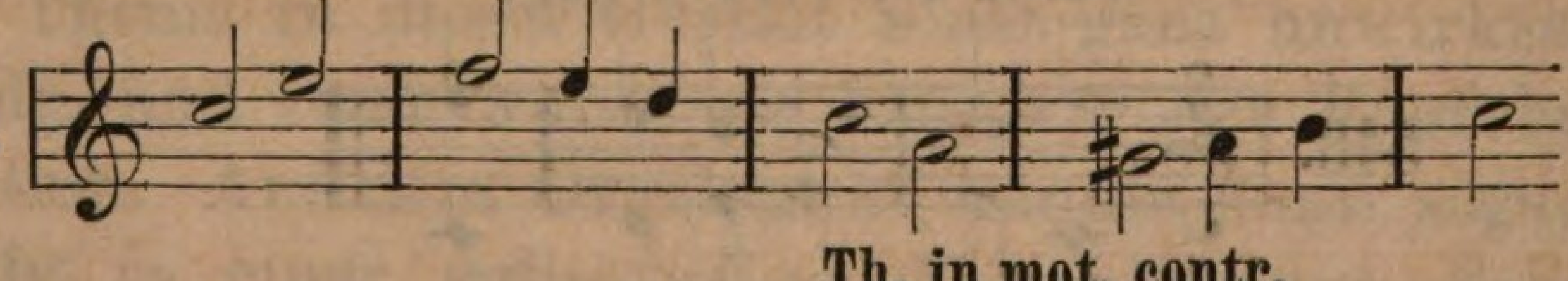
Für die Mollthemen ist dies Schema anders:

551. 

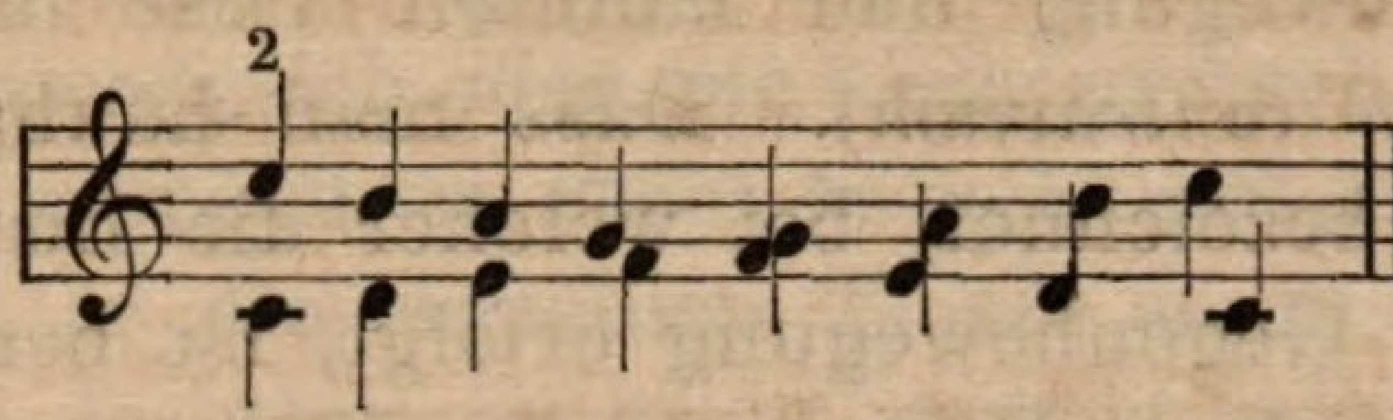
Jeder Ton der untern Tonleiter wird mit dem entsprechenden der obern versetzt, so dass unser Thema nach Moll versetzt, wie nachstehend verkehrt werden muss:

552. 

oder wenn wir (wie in No. 544) das Thema selbst als Mollthema behandeln:

553. 

Für die freie Gegenbewegung, bei welcher die Lage der Halbtöne nicht berücksichtigt wird, werden die aufsteigende Tonleiter verbunden mit der absteigenden:

554. 

oder die aufsteigende mit der, von der Dominant aus absteigenden Tonleiter verbunden

555. 

maassgebend. Die letztere Weise der Gegenbewegung wird meist in den sogenannten Gegenfugen angewendet, in denen dem Führer das Thema immer in der Gegenbewegung als Gefährte sich anschliesst:

556. 

Im Uebrigen ist natürlich jene strenge Gegenbewegung der freien vorzuziehen, da sie das Thema wenig verändert, und ihm doch eine ganz neue Bedeutung giebt. Daraus aber geht zugleich hervor, dass für die Fuge diese Veränderung des Thema's wichtiger wird, als die Verkleinerung oder Vergrösserung, da sie den ideellen Gehalt desselben von einer andern, eigentlich von der entgegengesetzten Seite betrachtet, darstellt, während jene rhythmische Veränderung den ursprünglichen Gehalt nur in anderer Form zeigt.

Jedes einzelne dieser neuen Mittel, das Fugenthema immer wirkungsvoller und mannichfaltiger gestaltet, einzuführen, kann gleichfalls zu ganzen Durchführungen oder nur einzeln angewandt werden. Wir vermögen vollständige Durchführungen mit dem Thema in der Verkleinerung wie in der Vergrösserung und in der Gegenbewegung in einer Fuge anzu-

bringen, oder wir setzen eine einzige Durchführung aus den mancherlei Gestalten zusammen. Aeltere Theoretiker forderten namentlich eine vollständige Durchführung des Thema's in der Gegenbewegung und nannten diese dann Gegenfuge (*fuga per motum contrarium*). Dass man häufiger mit diesem Namen Fugen bezeichnet, bei welcher die Beantwortung des Führers in der Gegenbewegung erfolgt, ist bereits erwähnt.

Die dreistimmige Fuge erfordert meist nur die entschiedene Ausprägung der ersten Durchführung, die andern Durchführungen sind meist nicht vollständig oder aus verschiedenen Gestaltungen des Thema's zusammengesetzt. Es liegt diese freiere Fassung auch mehr in der Idee der Dreistimmigkeit begründet. Jener innere Abschluss von Führer und Gefährte, auf dem die Fuge überhaupt beruht, und der sich in der zwei- oder vierstimmigen Fuge von selbst ergiebt, legte uns schon für die erste Durchführung bei der dreistimmigen Fuge Beschränkungen auf in Bezug auf die Wahl des Thema's. Bei den weiter versuchten Durchführungen muss er, wenn sie sich mannichfaltig gestalten sollen, durch eine freiere Fassung ersetzt werden. Die eigentliche Fugenarbeit wird dann nicht selten nur zweistimmig, während wirklich dreistimmige Durchführungen meist durch zweistimmige Zwischensätze verbunden werden. Die dreistimmigen Fugen gruppieren dem entsprechend auch weit bestimmter als die zwei oder vierstimmige Fuge die einzelnen Durchführungen in drei Theilen. Die erste Durchführung*) bildet dann den ersten Theil; der zweite Theil wird von der Dominant beherrscht (oder wenn ein Moll-Thema die Darstellung in Dur wünschenswerth macht, von der Durtonart der Obermediante) und er umfasst in der Regel die leichter gehaltenen Durchführungen, wie die in fremden, aber immer auf die Dominant bezogenen Tonarten erscheinenden. Die Engführung wie die rhythmischen Veränderungen des Thema's werden dann meist für den dritten Theil vorbehalten, der sich wieder aus enger geschlossenen Durchführungen zusammensetzt. Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass diese einzelnen Theile weder so bestimmt

*) Manche Theoretiker nennen diese auch Exposition, und unsere zweite demgemäss e r s t e Durchführung, aus nicht recht stichhaltigen Gründen.

heraustreten noch so abgeschlossen sind, wie in den periodisch festgegliederten Kunstformen. Es ist wie erwähnt eins der Haupterfordernisse, dass die Fuge in ununterbrochenem Flusse sich entwickelt. Allein dadurch wird eine übersichtliche Gruppierung nicht unmöglich oder gar übrig gemacht. Dem Schüler namentlich ist anzurathen, recht bedacht auf sie zu sein. Dabei aber muss er die einzelnen Theile so in einander fügen, dass der Fluss im Ganzen nicht gestört wird. Vollständige Schlussklauseln sind daher meist zu umgehen oder doch so einzurichten, dass eine Stimme mit dem Thema oder einem Motiv des Zwischensatzes die Bewegung weiter fortführt. Für die mehrstimmige Fuge wird endlich auch der Orgelpunkt von Bedeutung. Wie erwähnt hilft er entweder auf der Dominant einen energischen Schluss vorbereiten, und dann steht er nicht selten schon am Schlusse des zweiten Theils, oder er bildet selbst den Schluss auf der Tonika am Ende der ganzen Fuge. In der dreistimmigen Fuge wird er übrigens seltener und meist nur vorübergehend angewandt.

Das ist im Allgemeinen die Construction der dreistimmigen Fuge, wie wir sie auch beim grössten Fugenmeister Joh. Seb. Bach finden. Ein einfaches Beispiel giebt die dreistimmige Fuge über: „Allein Gott in der Höh sei Ehr"*). Die erste Melodiezeile wird im dreitheiligen Metrum als Thema benutzt und erscheint zuerst im Discant; der Alt folgt dann sofort mit dem Gefährten; doch erst nach einem Anhange von vier Tacten findet der Bass (der in der Regel in der Instrumentalfuge für den Tenor eintritt) Gelegenheit auf dem tonischen Dreiklange mit dem Führer einzutreten. Dafür bringt er ihn noch mehrmals bruchstücksweise in einem Anhange zu dieser Durchführung, die auf der Dominant abschliesst, doch nur so lose und locker, dass sich unmittelbar ein nur zweistimmiger Zwischensatz von 11 Tacten anschliesst. Die beiden Stimmen contrapunktieren umwechselnd ein, aus der Gegenharmonie hervorgegangenes Motiv zum Theil noch, als der Bass im 12. Tact dieser Zwischenharmonie mit der zweiten Melodiezeile eintritt. Mit dem 21. Tact des Zwischenspiels nimmt auch der Bass an der contrapunktischen Arbeit

*) Band VI. der Peters'schen Ausgabe von Bach's Orgelcompositionen.

Antheil, und mit dem 28. Tact erscheint dann wieder das Thema als Führer in der Haupttonart im Alt; darauf im Sopran als Gefährte und nach einer 5 Tacte langen Zwischenharmonie, vorwiegend aus dem erwähnten Contrapunkt gebildet, tritt der Bass, aber in der Vergrösserung, in gleichen Noten von einem Tact Werth hinzu. Ueber der, einen Tact später von dem Bass ausgeführten zweiten Melodiezeile bildet sich dann der Schluss, in welchen der Sopran wieder den Führer in ursprünglicher Gestalt einführt. Die Zwischensätze gewinnen demnach hier fast grössere Bedeutung als das Thema, das nur zu zwei Durchführungen Veranlassung gab.

Durchweg reichere Verwendung findet das Thema in den dreistimmigen Fugen des wohltemperierten Klaviers. Die *C-dur*-Fuge des ersten Theils wird vorwiegend aus dem Thema (dessen Anfang wir bereits in No. 243 *d* gaben) entwickelt. Der Alt beginnt mit dem Thema; noch ehe er es ganz zu Ende geführt hat, setzt der Sopran mit dem Gefährten ein, und genau auf dem, diesem Eintritt entsprechenden Theil desselben tritt dann der Bass mit dem Führer hinzu. Als Zwischenharmonie wird die erste Hälfte des Thema's verwendet, über dem, das Schlussmotiv des Thema's ununterbrochen von andern Intervallen fortführenden Bass in den beiden Oberstimmen und in der Engführung, bis sich dieser Zwischensatz durch eine vollständige Modulation nach der Dominant wendet, um sofort den einmaligen Eintritt des Thema's (Tact 25) in *D-moll* vorzubereiten. Dieser erfolgt in der Oberstimme, während die zweite Stimme mit dem Schlussmotiv des Thema's contrapunktiert. Zu einer vollständigen Durchführung kommt es indess in dieser Tonart nicht. Der Sopran bringt nur noch einen Theil des Thema's mehrmals mit dem erwähnten Contrapunkt, dem er sich dann gleichfalls anschliesst, und so einen neuen Eintritt des Thema's in der Haupttonart im Bass vorbereiten hilft (Tact 39). Eine vollständigere Durchführung, an der wenigstens zwei Stimmen theilnehmen, beginnt erst im Tact 47. Die zweite Stimme beginnt mit dem Führer, die erste hält die Octave des Grundtons fest, während der Bass mit dem erwähnten Motiv contrapunktiert; dann übernimmt der Sopran den Gefährten, während der Alt contrapunktiert

und den Bass *g* als Halteton festhält, so dass hier zwei Orgelpunkte auf einander folgen. Nach einer vollständigen Modulation nach *G-dur* beginnt wieder von Tact 55 an jenes Spiel der beiden Oberstimmen mit der ersten Hälfte des Thema's in der Engführung, dem wir schon nach der ersten Durchführung begegnen, bis er sich zu einem festern, mehr harmonischen Gefüge verwebt. Mit dem 68. Tact übernimmt wieder der Alt den Halteton *c* und der Bass bringt die erste Hälfte des Motivs erst von *g*, dann von *f* aus, während der Sopran mit dem Schlussmotiv contrapunktiert. Vom 72. Tact an werden die vorhergehenden vier Tacte in der Versetzung wiederholt: die Oberstimme übernimmt den Halteton, die Mittelstimme die Basspartie der vorhergehenden Tacte und der Bass den Contrapunkt des Soprans. Auf einem vom Bass in leichter Figuration dargestellten Halteton wenden sich dann die Oberstimmen nach mehrmaliger Wiederholung der erwähnten ersten Hälfte des Thema's zu einem freien Schluss. Es ist dies eine eigenthümliche und für die dreistimmige, in so lebendigem Figurenwerk entwickelte Fuge höchst zweckmässige Umgestaltung des Orgelpunkts. Der lang ausgehaltene Halteton entzieht der eigentlichen Fugenarbeit eine Stimme, und da er beim Klavier namentlich bald verklingt, so ist es äusserst zweckmässig ihn aufzulösen, wie es Bach hier thut. Die ganze Fuge ist ausschliesslich aus dem Thema entwickelt, aber nicht in so bestimmt ausgeprägten, abgeschlossenen Durchführungen, wie bei unserm zweistimmigen Versuch.

Die *C-moll*-Fuge des zweiten Theils zeigt schon eine grössere Mannichfaltigkeit in Verwendung des Thema's. Es ist das unter No. 236*d* verzeichnete und erscheint zuerst in einer vollständigen Durchführung. Der Alt beginnt mit dem Führer, der Sopran bringt den Gefährten dicht anschliessend, und der Bass dann nach einem, einen Tact langen Anhang den Führer. Nach einer freien Zwischenharmonie, in welcher nur der Anfang des Thema's Aufnahme findet, beginnt der Bass mit dem Gefährten eine zweite Durchführung, an der sich aber nur der Sopran mit der Antwort betheiligt, während der Alt contrapunktiert. Ihm schliesst sich in gleicher Weise dann der Bass an, während der Sopran die Schlussformel des

Thema's wiederholt. Als dieser dann auch den Contrapunkt übernimmt, geht jene Schlussformel des Thema's auch in den Alt und Bass über, und so bereitet sich ein förmlicher Schluss auf der Dominant vor, auf welcher dann der Sopran und Alt mit dem Führer einsetzen, und zwar jener in der ursprünglichen Weise dieser in der Vergrösserung, und im nächsten Tact antwortet dann der Bass mit dem Gefährten in der Gegenbewegung (Tact 14 und 15).

An diese dritte Durchführung schliesst sich sofort eine vierte in der Engführung (Tact 16), welche noch durch die Ordnung der Nachahmung bemerkenswerth wird. Der Alt beginnt mit dem Gefährten, aber mit der, durch die Modulation der Schlussformel des Thema's (nach *G-moll*) bedingten Erhöhung des *es* und *f* in *e* und *fis*, und aus dem ähnlichen Grunde musste dann der Bass, da er sich an der Engführung betheiligen wollte, den Führer in der Unterdominant mit denselben Intervallenveränderungen nachahmen. Im weitern Verlauf wird die Fuge zwar vierstimmig, aber an der Fugenarbeit nimmt die vierte Stimme nicht eigentlich Antheil. Die hinzutretende Stimme ist nur Füllstimme. Nach der zweimaligen, in Sopran und Alt erfolgenden Wiederholung der Schlussformel des Thema's bringt der Bass das Thema wieder in der Vergrösserung (Tact 19) und der dreistimmige über ihm sich erhebende Contrapunkt soll wie erwähnt, nicht die Fuge vierstimmig, sondern diesen Schluss nur gewichtiger machen, nachdem das Thema dreistimmig schon so bedeutungsvoll geworden ist. Daher erfolgt auch, nachdem der Bass selbst die Antwort in der ursprünglichen Gestalt gebracht (Tact 22), der orgelpunktartige Schluss wiederum eigentlich nur dreistimmig. Alt und Sopran bringen Führer und Gefährten zweimal in der Engführung (Tact 23 und 24), während der Bass den Halteton markiert, und für ihn der Tenor die Engführung in freiester Führung dreistimmig macht. Als dann der Tenor das Thema in der Unterdominant bringt (Tact 25), antwortet der Bass in der Gegenbewegung und wendet dann das Ganze zu einem freien kurzen Schluss. Eine derartige freiere Behandlung der Stimmen ist natürlich nur bei der Instrumentalfuge zulässig. Sie liefert zugleich einen neuen Beweis für die bereits erkannte Nothwendigkeit einer

mehr freien Fassung der Durchführungen einer dreistimmigen Fuge.

Eine der reichhaltigsten und mannichfaltigsten dreistimmigen Fugen ist die Fuge in *Dis-moll* im ersten Theil des „wohltemperierten Klaviers" über das nachstehende Thema:

557.



mit welchem der Alt beginnt. Der Sopran antwortet mit einer Tactrückung ganz regelrecht. Ein Anhang von zwei Tacten bereitet den Eintritt des Basses vor, welcher wieder den Führer bringt und dann auch noch den Gefährten schon mit kleinen, durch die Modulation wie durch die Führung des Basses bedingten Aenderungen (Tact 12).

Nach einem Zwischensatz von vier Tacten, welcher einen Uebergang nach der Dominant der Haupttonart vermittelt, bringt die zweite Durchführung schon eine Engführung, und zwar mit dem Führer in dieser Tonart zwischen dem Sopran und Alt in einem Canon in der Octave, zu dem der Bass einen Contrapunkt ausführt (Tact 19—22).

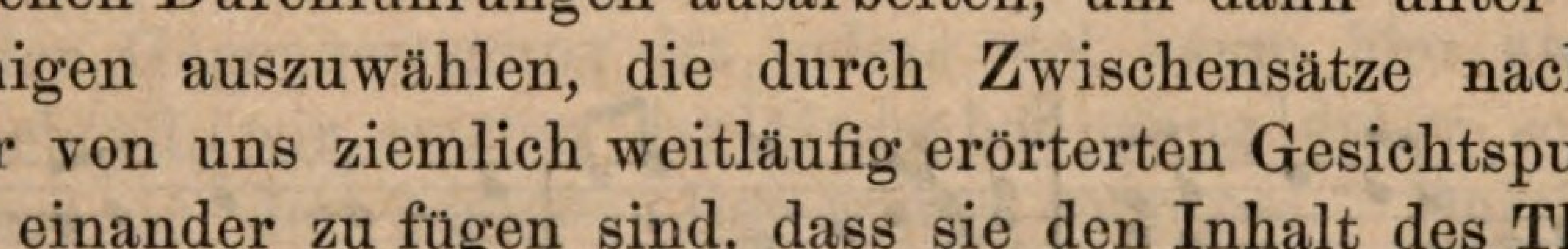
Der folgende Tact leitet eine neue und zwar dreistimmige Engführung ein. Aber nur der Sopran übernimmt das Thema in ursprünglicher Gestalt; der Alt führt es rhythmisch verändert, der Bass nur in seinem Anfange ein (Tact 24—26); hieran schliesst sich (Tact 26) eine zweite zweistimmige Engführung, von Sopran und Alt ausgeführt, in der Durtonart der Unterdominant an (Tact 26—29) und sie leitet direct zu neuen Einführungen des Thema's in der Gegenbewegung über, erst im Sopran in der Paralleltonart (Tact 30), dann im Alt (Tact 35), in der Molltonart der Unterdominant. In den Contrapunkt dieser Durchführungen ist das Thema wenigstens theilweis eingewebt.

Eine vollständige Durchführung des Thema's in der Gegenbewegung beginnt erst mit dem 44. Tact. Bass und Sopran übernehmen in der Engführung den Führer in der Gegen-

bewegung, und der Alt bringt dann später den Gefährten in der Gegenbewegung. Hierzu führt dann der Sopran auch jene erwähnte rhythmisch veränderte Gestaltung des Gefährten in der Gegenbewegung aus. Nach einem Zwischensatz von zwei Tacten folgen zwei dreistimmige Durchführungen in der Engführung und als Canon in der Octave, die erste (Tact 52 und 53) in gerader, die zweite (Tact 54 und 55) in der Gegenbewegung. Aus Anklängen an das Thema entwickelt sich dann ein Zwischensatz, der eine Durchführung in der Vergrösserung einleitet, an der alle drei Stimmen betheiligt sind. Zuerst übernimmt der Bass das Thema in der Vergrösserung (Tact 62), als dann der Alt das Thema in der Vergrösserung eine Stufe tiefer übernimmt (Tact 67), tritt der Bass mit dem Thema in der ursprünglichen Bewegung hinzu. Nach einigen Tacten Zwischensatz übernimmt der Sopran das Thema in der Vergrösserung (Tact 77), der Bass zugleich in der ursprünglichen Bewegung und der Alt in jener rhythmischen Veränderung. Auch hier erfolgt die Verarbeitung des Thema's meist nicht in fester gefügten, aus der gegensätzlichen Fassung von Führer und Gefährten entwickelten Durchführungen, wie meist in den zwei- und mehrstimmigen Fugen. Ausser in der ersten Durchführung tritt nur noch die erwähnte rhythmische Veränderung des Thema's dem Führer im Sopran, und die Verkehrung des Thema's im Alt gleichfalls dem Führer im Sopran als Gefährte gegenüber. Die übrigen Einführungen erfolgen mehr vereinzelt oder in canonischer Führung aus den bereits angeführten Gründen. Die besprochene Bach'sche Fuge zeigt uns zugleich eine Menge neuer Wege, das Thema in immer neuer und interressanter Weise einzuführen. Wir rathen dem Schüler namentlich auch die Veränderungen, welche die Modulationsordnung nothwendig machte, wie diese selbst noch einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Neben der Haupttonart erlangt nur die Molltonart der Dominant noch Bedeutung. Die erste Engführung, also schon die zweite Durchführung erfolgt in dieser Tonart (*Ais-moll*), nach welcher der vorangehende Zwischensatz moduliert. Die Durchführung in der Gegenbewegung erfolgt wieder in der Haupttonart und endlich hebt auch die in der Vergrösserung des Thema's unternommene Durchführung

in derselben Tonart an. Die auf diesem Wege leicht sich erzeugende Monotonie der harmonischen Construction weiss unser Meister durch eine verschiedene Darstellung der einen Tonart geschickt zu vermeiden. Die erste Durchführung ist harmonisch weniger reich ausgestattet, mehr gangartig. Die Durchführungen auf der Dominant werden dann schon reicher, indem nicht nur die Tonart der Medianten, sondern auch der Unterdominant herbeigezogen werden, und dann eine noch erweiterte Aufnahme bei den letzten Durchführungen finden. So erscheint diese Fuge ziemlich streng gegliedert. Die erste Durchführung in der Haupttonart bildet den ersten Theil. Der zweite ist wieder scharf gegliedert und umfasst die Engführungen u. s. w. in der Tonart der Dominant; der dritte beginnt dann wieder in der Haupttonart mit dem Thema in der Vergrösserung. Für die eigenen Arbeiten des Schülers wollen wir noch den Plan zu einer dreistimmigen Fuge über das unter No. 540 gegebene Thema etwas spezieller besprechen. Wie früher bei der zweistimmigen Fuge mag der Schüler alle möglichen Durchführungen ausarbeiten, um dann unter ihnen diejenigen auszuwählen, die durch Zwischensätze nach den bisher von uns ziemlich weitläufig erörterten Gesichtspunkten so in einander zu fügen sind, dass sie den Inhalt des Thema's vollständig erschöpfend und zugleich in immer neuer interressanter Gestaltung darlegen.

Wir betrachten No. 543 als erste Durchführung. Dadurch, dass diese uns direct nach der Dominanttonart geführt hat, erwachsen uns mehrere Wege für die Anfügung einer zweiten Durchführung. Diese muss schon eine bedeutsame sein, da wir so früh die Dominant erreicht haben. Dies wäre zunächst die Engführung, die wir unbedenklich einführen würden, wenn das Thema mehrere bequem erlaubte; da dies aber nicht angeht, so ist es immer besser, diese eine

558.


bis zum Schluss aufzubewahren.

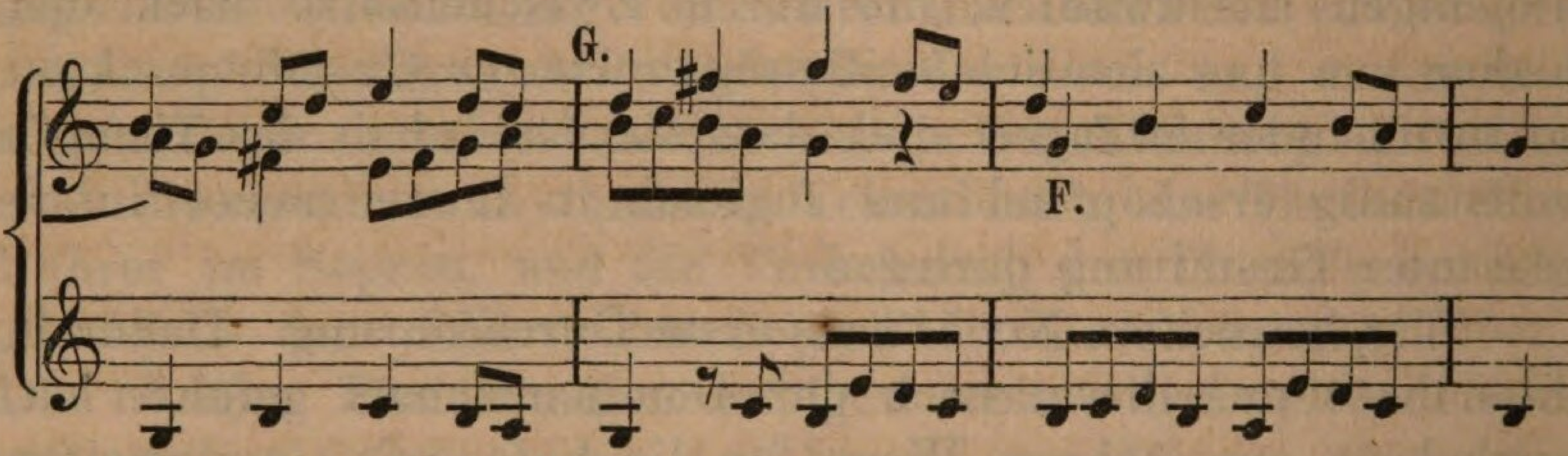
Eine noch engere mit der ausgleichenden Füllstimme mögliche zweistimmige Engführung:

559.



bei der auch der Schlusston des Thema's geändert wird, früher zu bringen als jene dreistimmige, ist auch nicht anzurathen. Leichter und namentlich durch unsern zweiten Contrapunkt angeregt, würde sich eine Durchführung in der Verkleinerung anschliessen. Namentlich unser zweiter Contrapunkt hat die Gegenharmonie ziemlich bewegt gestaltet, so dass die Durchführung in der Verkleinerung hier gut vorbereitet erscheint. Freilich müssen wir dann wieder, da wir, wie bereits erwähnt, eine vollständige Durchführung beabsichtigen, dieselbe Stimmordnung beibehalten:

560.



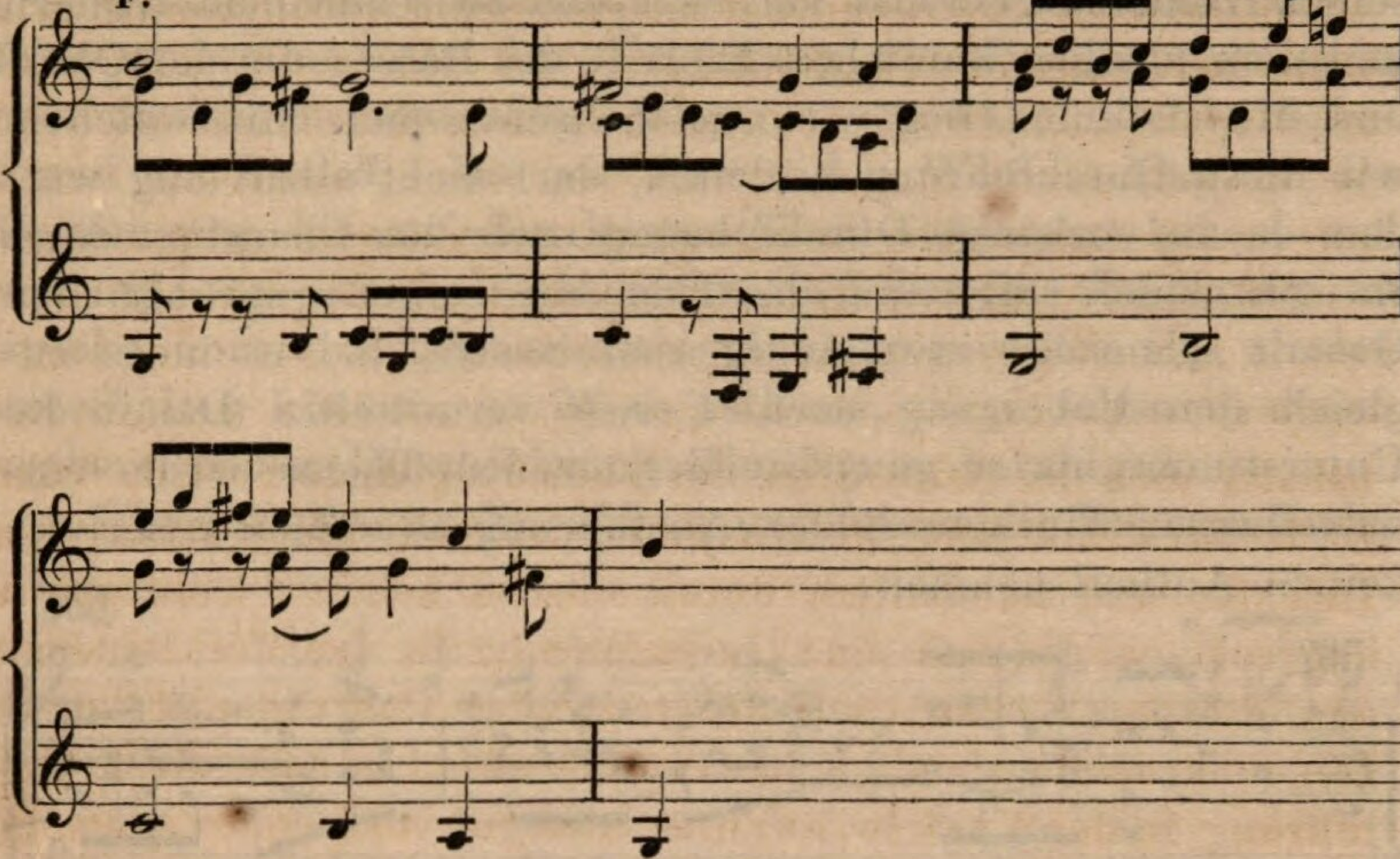
Thema in der Verkl.

Wem diese Einführung noch zu früh erschien, der könnte eine Durchführung in der Gegenbewegung an ihre Stelle setzen:

561.



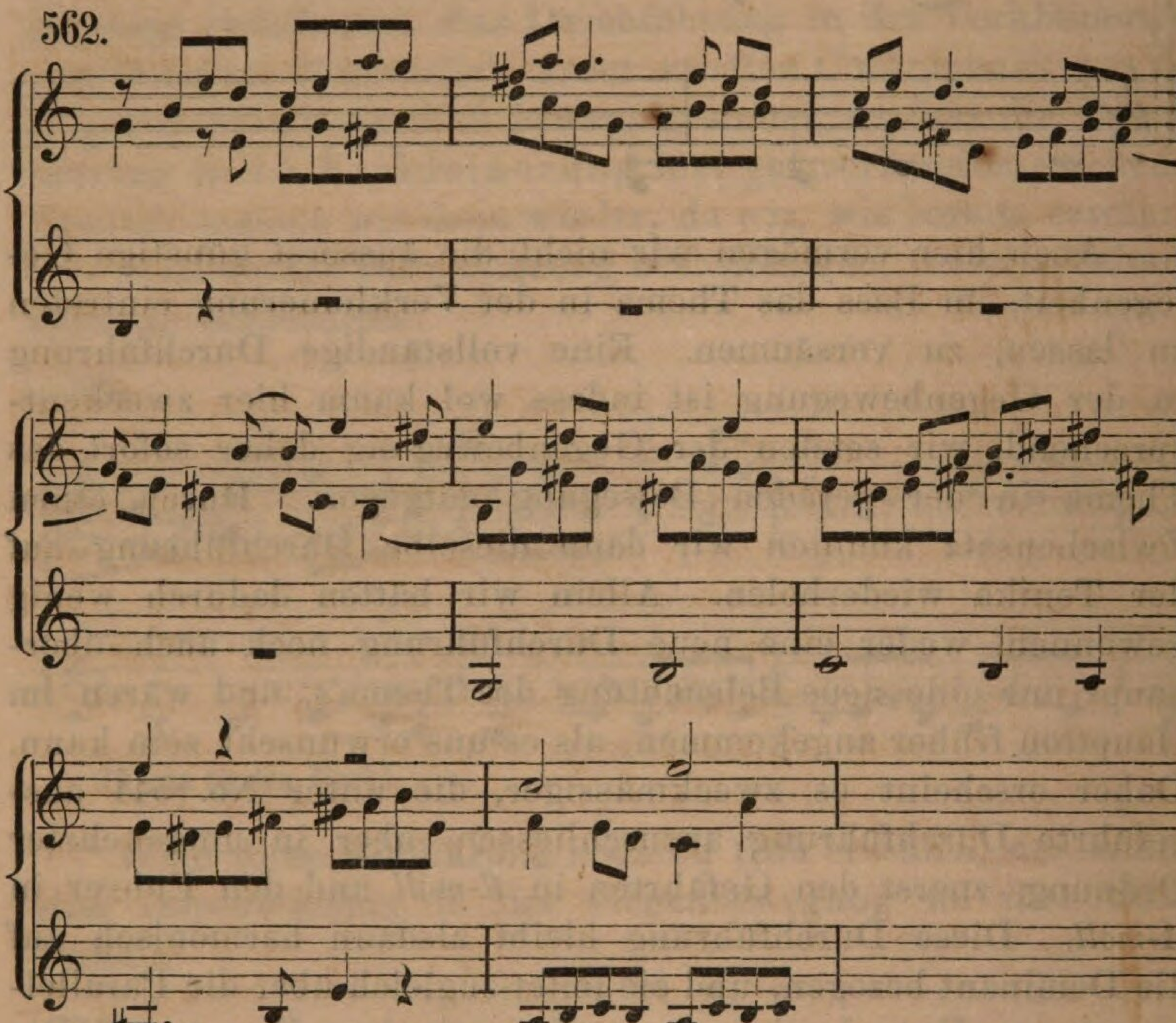
F.



Auch hier vermögen wir nicht die äusserst günstige Gelegenheit, im Bass das Thema in der Verkleinerung eintreten zu lassen, zu versäumen. Eine vollständige Durchführung in der Gegenbewegung ist indess wol kaum hier zweckentsprechend, wir setzten der Gegenbewegung daher sofort das Thema in der geraden Bewegung entgegen. Durch einen Zwischensatz könnten wir dann dieselbe Durchführung auf der Tonika wiederholen. Allein wir hätten dadurch wenig gewonnen, weder eine neue Durchführung noch auch überhaupt nur eine neue Beleuchtung des Thema's, und wären im Hauptton früher angekommen, als es uns erwünscht sein kann. Daher erscheint es zweckmässiger, die unter No. 544 ausgeführte Durchführung anzuschliessen, aber in umgekehrter Ordnung, zuerst den Gefährten in *E-moll* und den Führer in *A-moll.* Diese Durchführung bleibt alsdann harmonisch auf die Dominant bezogen, und sie leitet zugleich über die Paralleltonart der Unterdominant zurück nach dem Hauptton. Die Stimmordnung richtet sich natürlich nach der vorangegangenen Durchführung. Wenn wir die, unter No. 560 verzeichnete als zweite Durchführung betrachten, und No. 544 als dritte, so würde es zweckmässiger sein, die dritte Stimme mit dem Thema eintreten zu lassen, da die zweite Stimme erst kurz vorher, wenn auch in der Verkleinerung das Thema in der-

selben Tonhöhe gebracht hat, während zwischen dem frühern und dem jetzigen ähnlichen Eintritt des Basses die der Ober- und Mittelstimme liegen. Das Zwischenspiel, mit welchem wir diese Durchführung einleiten, darf nicht allzu lang werden, da die vorherige Durchführung mehr den Charakter eines Zwischenspiels trägt, und das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt schon hat etwas vergessen lassen, und es muss zugleich den Uebergang nach *E-moll* vermitteln. Damit die Unterstimme um so gewichtvoller mit dem Thema wieder eintritt, lassen wir sie an der Ausführung des Zwischensatzes keinen Antheil nehmen.

562.

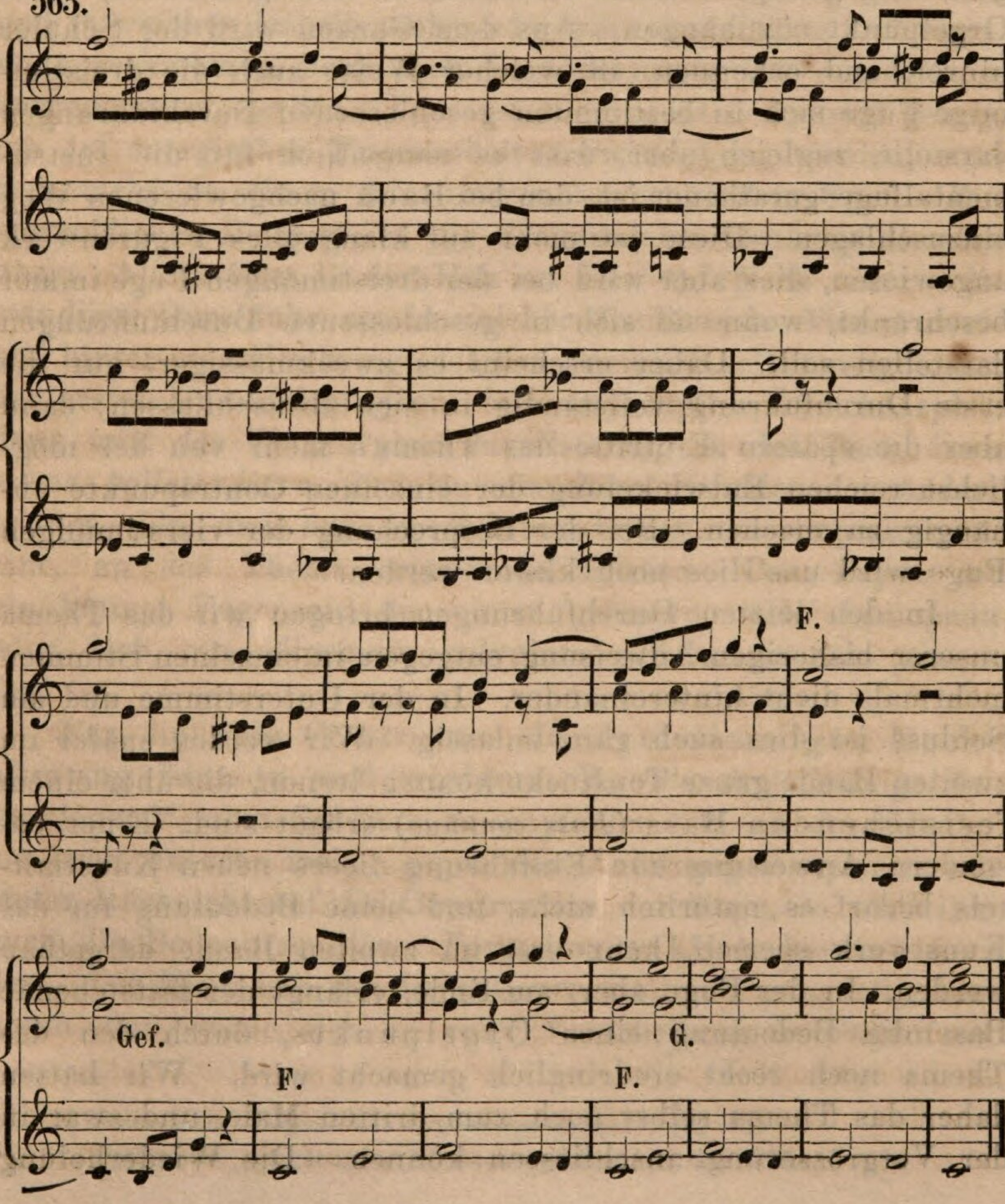


Wenn wir dagegen No. 561 als zweite Durchführung erwählen, so würde den Gefährten (wie No. 544) die Mittelstimme übernehmen müssen, während die Ober- und die Unterstimme den Zwischensatz ausführen. Wir können den Zwischensatz (No. 562) unverändert beibehalten; nur die Unterstimme wird die ersten drei Tacte bis zum vierten Achtel des dritten Tactes

eine Octave tiefer ausführen müssen. Mit der nächsten Durchführung wollen wir den Uebergang zur Tonika vermitteln oder ausführen; sie erfolgt daher, wie erwähnt dem entsprechend in *D-moll*. Da wir ferner den Wiederschlag in der Engführung bis auf den letzten Theil aufgespart haben, und weil wir bei diesem nicht mehr die lebendige Bewegung, in welche unsere Gegenharmonie allmälig gerathen ist, werden unterhalten können, so ist es rathsam, diese schon in dieser vorbereitenden Durchführung allmälig zu beruhigen.

Wir knüpfen an No. 562 an und führen die Fuge zu Ende:

563.



Der Schluss (eigentlich unser dritter Theil) ist anscheinend etwas kurz gerathen. Eigentlich beginnt er auch schon mit der Durchführung in *D-moll;* wir hatten von vornherein die Absicht, über diese Paralleltonart der Unterdominant zur Ruhe zu gehen. Dieser Eintritt erhält demnach keinen Gefährten; die Wiederholung des Führers in der Unterstimme wendet sich sofort nach der Tonart der Tonika, auf der beide Engführungen (die in No. 558 und 559 verzeichneten) eingeführt werden; in die letzte führt die Oberstimme zugleich das Thema in der Gegenbewegung ein. Der Schluss ist mithin gewichtig genug, weshalb es auch nicht nöthig erschien, einen Orgelpunkt anzuhängen. Aus dem Ganzen wird der Schüler hinreichend erkennen, in welcher Weise auch die dreistimmige Fuge sich in bestimmten geschlossenen Durchführungen darstellt, zugleich aber, dass es namentlich für die Instrumentalfuge gerathener ist, den bei Bach nachgewiesenen Weg einzuschlagen. Diese ist mehr auf klangvolles Figurenwerk angewiesen, dies aber wird bei der dreistimmigen Fuge immer beschränkt, wenn sie sich in geschlossenen Durchführungen darstellen soll. Daher erscheint es zweckmässiger, nur die erste Durchführung vollständig in sich abzuschliessen; dann aber die spätern Eintritte des Thema's mehr von der möglichst reichen Entwickelung der einzelnen Contrapunkte abhängig zu machen. Bei der Besprechung der vierstimmigen Fuge wird uns dies noch klarer werden.

In den letzten Durchführungen bringen wir das Thema unserer bisherigen Anweisung entgegen in einzelnen Stimmen mehrmals dicht hintereinander. In der Unterstimme und am Schluss ist dies auch ganz zulässig. Wir werden später im zweiten Bande ganze Tonstücke kennen lernen, die über einem feststehenden Bass (*Bass continuo*) erbaut sind. Einer besondern Anweisung zur Einführung dieses neuen Kunstmittels bedarf es natürlich nicht, und seine Bedeutung für das Kunstwerk speziell, kann erst im zweiten Bande dargethan werden. In der Fuge aber, am Ende, erlangt der feststehende Bass die Bedeutung eines Orgelpunkts, durch den das Thema noch recht eindringlich gemacht wird. Wir hätten daher das Thema selbst noch zum dritten Male, und zwar in der Vergrösserung anschliessen können. Die Wiederholung

des Thema's in der Mittelstimme ist durch den festen Bass geboten. Dem Schüler rathen wir nun zunächst, das Thema dieser Fuge mehrmals zu bearbeiten und zwar in immer neuer Ordnung der Durchführungen, und indem er die bisher noch nicht aufgenommenen Gestaltungen des Thema's No. 545, 546, 548, 552 und 553 einführt.

Der sogenannten Fughette wie des *Fugato* dürfen wir hier nur Erwähnung thun, da beide gleichfalls keiner besondern Anweisung bedürfen. Die Fughette ist eine kleine Fuge, in der das Thema ausser der ersten Durchführung keine weitern mehr veranlasst, sondern nur noch vereinzelt auftritt, und in welcher deshalb auch weder weit ausgeführte Zwischensätze vorkommen, noch auch Veränderungen mit dem Thema vorgenommen werden. Dies ist eben nicht bedeutend genug, um in energischer Fugenarbeit verwendet zu werden, sondern mehr zu einem feinsinnigen künstlerischen Spiel. Ein vortreffliches Beispiel ist die dreistimmige Fughette Bach's über: „Allein Gott in der Höh sei Ehr"*). Nach einer vollständigen Durchführung, in welcher der Bass das Thema zweimal hinter einander bringt, folgt ein ziemlich selbständiges, mit der ersten Durchführung nur lose verknüpftes Zwischenspiel; dann tritt das Thema aber unvollständig in den Bass, dann etwas vollständiger, doch in einzelnen Schritten verändert in den Alt, und nur am Schluss bringt der Sopran noch eine, an das Thema erinnernde Phrase. Das *Fugato* ist ein kleiner Fugensatz, der einem grössern, mehr homophon oder doch nur allgemein polyphon gehaltenen Satz eingefügt ist.

Für die freie Construction der dreistimmigen Nachahmungsformen sind wiederum Bach's dreistimmige Inventionen**) zum Studium zu empfehlen. Wenn der Schüler sie nach unserer früher gegebenen Anleitung analysiert, mit steter Rücksicht auf die Construction der Fuge, so wird ihm auch die Bedeutung dieser Form immer klarer bewusst werden. Die Thematik der Inventionen ist mehr gangartig, und kaum eins würde sich zu einer Verarbeitung in Fugenform

*) Peters'sche Ausgabe der Orgelcompositionen. Bd. VI.

**) Peters'sche Ausgabe der Klaviercompositionen. Bd. VII.

eignen. Daher erfolgt die Verarbeitung bei den Inventionen auch nicht in einzelnen, durch Zwischensätze verbundenen Durchführungen, sondern nur motivisch entwickelt. Das gangartige Motiv wird in fast ununterbrochener Folge entwickelt. Diese entspricht zwar Anfangs der Anordnung der ersten Durchführung einer Fuge: in der Regel folgen die drei Stimmen einander mit dem Nachahmungssatz wie Führer, Gefährte und Führer; allein ohne dass sie zu einer Durchführung im Sinne der Fuge zusammengefasst würden. Der Nachahmungssatz tritt zugleich mit einem Contrapunkt ein, der keine Bedeutung für die weitere Entwickelung gewinnt, was wiederum nicht in der Idee der Fugenform begründet ist. Die erste Invention wird ausschliesslich von dem Nachahmungssatz beherrscht. Nach jener, einer ersten Durchführung ähnlichen Einführung in den ersten drei Tacten erscheint der Nachahmungssatz in den nächsten beiden Tacten (4 und 5) zweimal im Bass, und zwar das erste Mal in Gegenbewegung von *f* aus, das zweite Mal in gerader Bewegung von *g* aus. Im folgenden Tact erhält ihn die Mittelstimme in Gegenbewegung von *f* aus, im nächsten Tact der Bass, nicht ganz treu in Gegenbewegung, ebenso im folgenden; erst auf der zweiten Hälfte desselben (Tact 8) ergreift ihn der Bass wieder treu in ursprünglicher Weise, und vermittelt mit ihm die Modulation nach der Dominant; eng anschliessend bringen ihn dann, ebenfalls immer auf der zweiten Tacthälfte beginnend, die Mittelstimme, dann die Oberstimme und dann der Bass in der Gegenbewegung, letzterer zugleich in Engführung, so dass der nächste eng anschliessende Eintritt der Oberstimme wieder in der ersten Hälfte des Tacts erfolgt. Durch diese letztern Nachahmungen ist zugleich die Modulation nach *D-moll* bewerkstelligt. In dieser Tonart bringt dann die Mittelstimme den Nachahmungsatz; die Unterstimme folgt in der Engführung mit einem Theil (Tact 13), im nächsten Tact mit dem ganzen Nachahmungssatz in der graden und im nächsten Tact in der Gegenbewegung; in jenem (Tact 14) wird die Modulation nach *F-dur,* in diesem nach *C-dur* ausgeführt. Unmittelbar darauf folgt die Mittelstimme mit dem Nachahmungssatz (von *e* aus) in gerader, und ihr in Engführung die Unterstimme in Gegenbewegung. Die nächsten

beiden Tacte bringen das Thema an die einzelnen Stimmen vertheilt; im drittletzten Tact erscheint es in der Unterstimme wieder in gerader, im vorletzten in der Gegenbewegung, vertheilt an die Ober- und Mittelstimme.

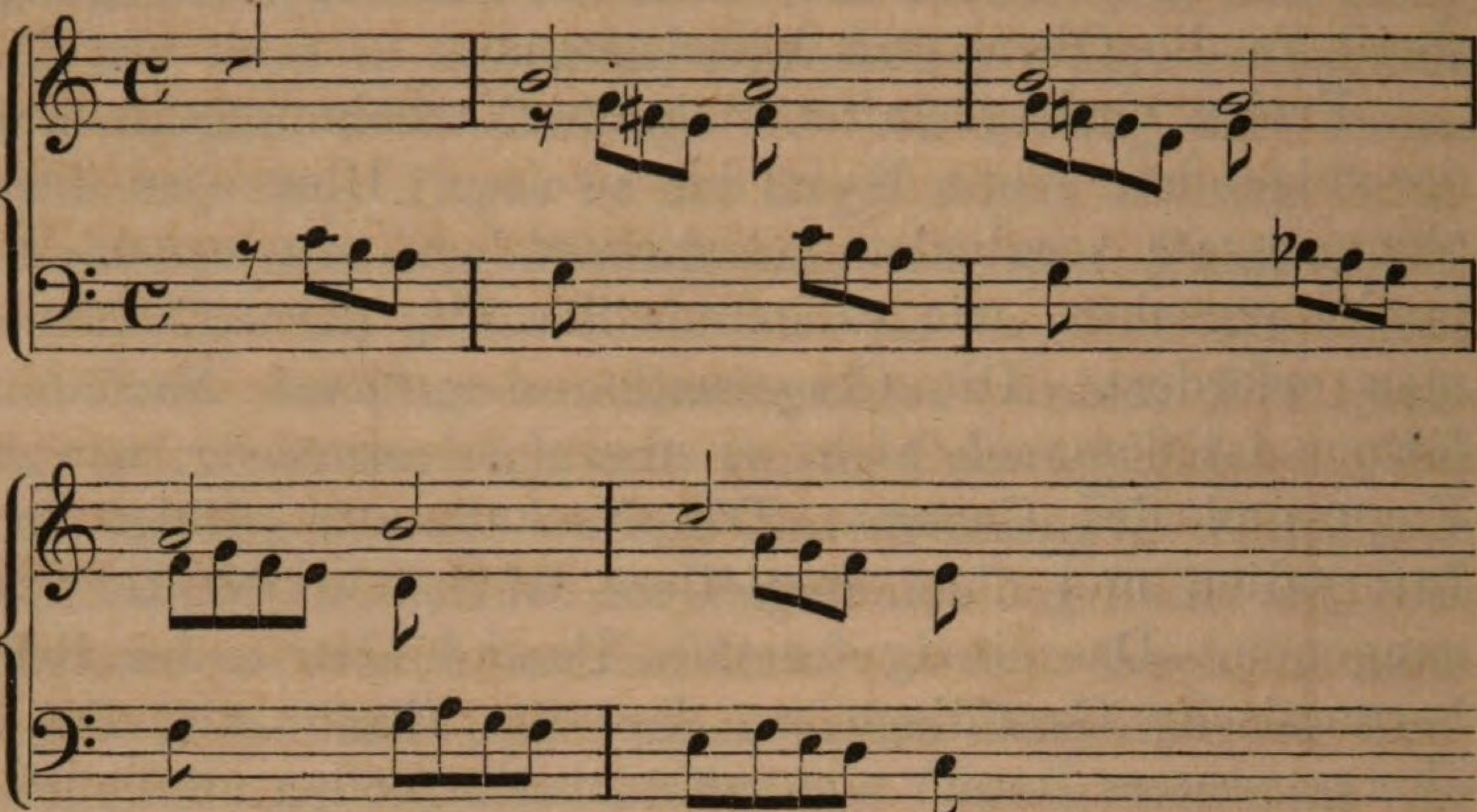
Freier noch gestaltet sich die Nachahmung in mehreren der folgenden, wie z. B. in der zweiten. Hier wird der Nachahmungssatz zergliedert oder verändert, mit neuem Contrapunkt versehen, wie es gerade der Zug der einzelnen Stimmen erfordert. Die Construction der freien Nachahmungsformen ist demnach nicht so streng gesetzmässig, wie die der Fuge und des Canons. Die Nachahmung erfolgt in allen Intervallen und ohne speziellere Rücksicht auf die vorangegangenen. Das einzig formelle Band bildet in der Regel die harmonische Grundlage, so dass die Einführung des Nachahmungssatzes immer nur auf nächstliegenden und folgerichtig verbundenen Accorden beruht. Es ist daher das Zweckmässigste, derartige freie Nachahmungsformen nach einem vorher festgesetzten Modulationsplan auszuführen. Wenn dieser dann auch im Verlauf der motivischen Entwickelung desselben vielfach verändert werden muss, so bietet er doch ein formelles Band, das die Arbeit wesentlich erleichtert.

Bei dem figurierten Choral wird die Choralmelodie zu diesem formellen Bande. Die spezielle Idee dieser Form kann erst im nächsten Bande entwickelt werden. Hier wollen wir nur noch die Lehre über die technische Construction und Ausführung vervollständigen. Die Begleitung des *Cantus firmus* mit selbständigen Nebenstimmen haben wir bereits in einem frühern Kapitel gezeigt, und dort versuchten wir schon, so weit es gieng, ein bestimmtes Motiv festzuhalten. Die Begleitung vorwiegend aus einem Motiv zu entwickeln, setzt schon eine gewisse Gewandtheit in der strengen Nachahmung voraus, wenn jene freie gleichen künstlerischen Werth haben soll. Deshalb knüpfen wir erst hier die weitere Anweisung über diese Form der Choralfiguration an.

Wir wählen wieder die schon mehrfach von uns bearbeitete Melodie: „Vom Himmel hoch da komm ich her", und zwar mit der harmonischen Grundlage von No. 494. Das nachzuahmende Begleitungsmotiv construieren wir dem Anfang der Melodie ähnlich, legen die Melodie in die Ober-

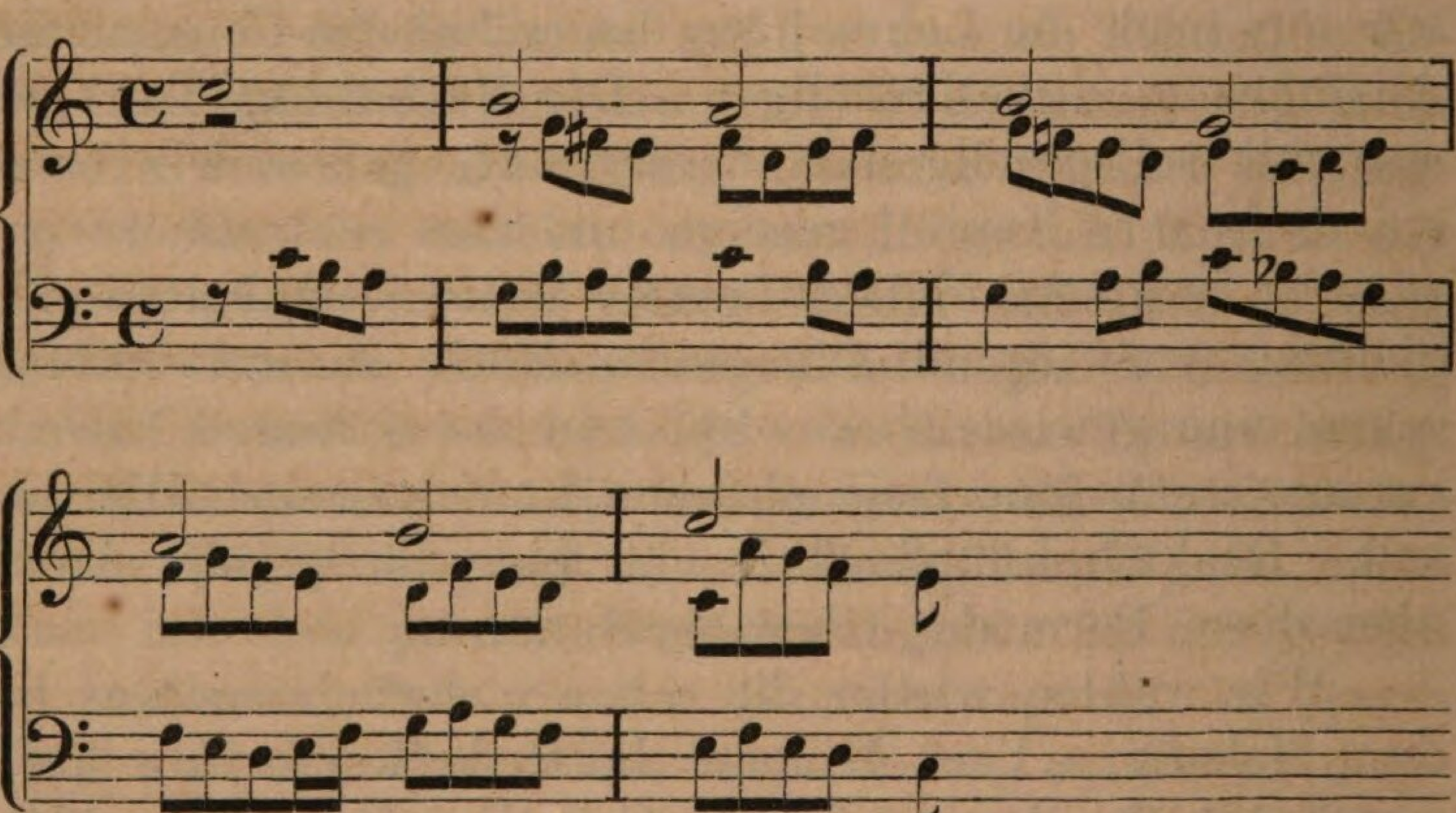
stimme und vertheilen zunächst unser Motiv ziemlich gleichmässig an die beiden Unterstimmen:

564.



Natürlich werden wir, während die eine Stimme das Motiv ausführt, die andere nicht schweigen lassen. Nur während des ersten Eintritts des Motivs im Bass mag der Alt schweigen, damit beide Eintritte recht zur Geltung gelangen; alle übrigen contrapunktieren wir in den betreffenden Stimmen, und zwar wiederum möglichst mit Bindungen und unter Einführung dissonierender Intervalle. Zu ersteren ist im vorliegenden Falle wenig Gelegenheit.

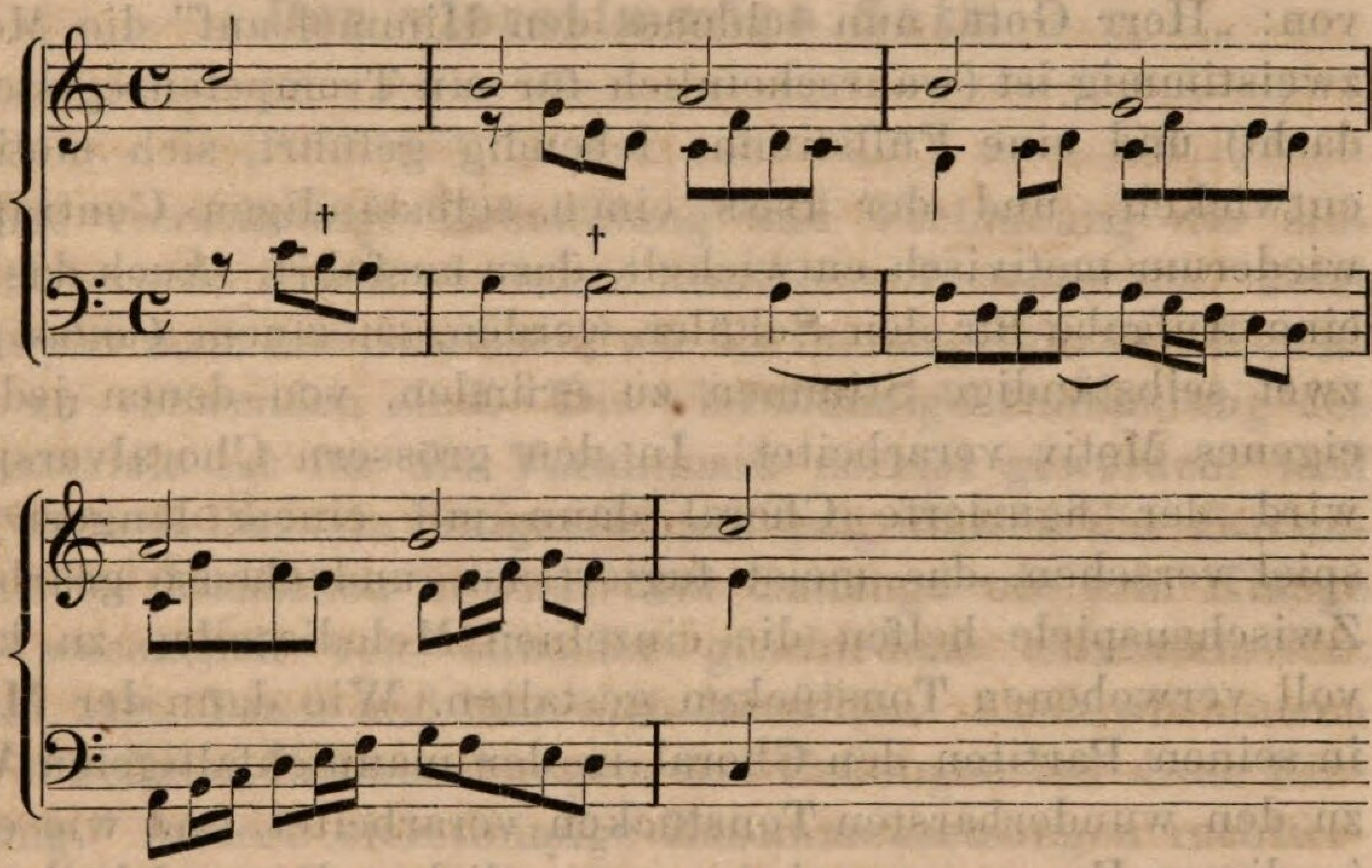
565.



Die Mittelstimme übernimmt nur das Motiv in grader und in Gegenbewegung, der Bass dagegen mit kleinen Ver-

änderungen, die namentlich deshalb unternommen wurden, um Monotonie, die aus der gleichmässigen Folge des Motivs entstehen würde, zu vermeiden. Die übrigen Liedzeilen sind in derselben Weise zu behandeln. Da ihrer nur noch drei sind, wird die weitere Verarbeitung ohne zu ermüden, mit demselben Motiv erfolgen können. Wollen wir das Ganze interressanter gestalten, so müssen wir das Motiv mehr abweichend contrapunktieren, etwa in folgender Weise:

566.



Die ganze Bearbeitung ist nicht nur mannichfaltiger geworden, sondern wir gewinnen zugleich in dem Contrapunkt zu unserm Motiv neues Material zur Verarbeitung. Dass wir schon beim zweiten Einsatz das Motiv ändern, aus dem Sekundenschritt einen Terzenschritt machen, darf uns nicht überraschen; die Antwort ist hier entsprechender als oben (vergl. No. 247 *b*) und darf dann auch so weiterhin nachgeahmt werden. Weil in dieser ersten Liedzeile die Mittelstimme das Motiv vorwiegend ausführt, und der Bass den Contrapunkt, so könnte eine folgende schon dadurch an Interresse gewinnen, dass das Verhältniss umgekehrt wird. In einer dritten könnte dann der Contrapunkt, in der vierten wieder unser Motiv hauptsächlich Berücksichtigung finden.

Es kann hier nimmer unsere Absicht sein Musterbeispiele geben zu wollen. Wie früher, beabsichtigen wir nur dem Schüler die Arbeit zu erleichtern, indem wir einzelne Formen,

oder Theile desselben vor seinen Augen entstehen lassen. Mustergültige Beispiele in grosser Menge liefert auch hier wieder der grösste Meister des Contrapunkts aller Jahrhunderte: Joh. Seb. Bach. Die meisten der 56 kürzern Choralvorspiele*) sind in dieser Weise figurierte Choräle. Sie sind allerdings meist vierstimmig, aber auch sie sind nach denselben Prinzipien gearbeitet, und können daher hier schon als Muster gelten, selbst die, in welchen, wie in der Bearbeitung von: „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf" die Melodie zweistimmig ist (wahrscheinlich für ein Trompetenregister gedacht) und eine Füllstimme lebendig geführt, sich motivisch entwickelt, und der Bass einen selbständigen Contrapunkt wiederum motivisch entwickelt, dazu ausführt. Auch das muss eine Aufgabe für den Schüler werden, zu einem *Cantus firmus* zwei selbständige Stimmen zu erfinden, von denen jede ihr eigenes Motiv verarbeitet. In den grössern Choralvorspielen wird der figurierte Choral dann mit einem längern Vorspiel versehen, das meist fugiert ist, und ebenso gearbeitete Zwischenspiele helfen die einzelnen Melodiezeilen zu kunstvoll verwobenen Tonstücken gestalten. Wie dann der Meister in seinen Partiten den Choral in der mannichfaltigsten Weise zu den wunderbarsten Tonstücken verarbeitet, und wie er ihn in dieser Fassung zu einem wesentlichen Bestandtheil seiner Motetten, Cantaten und Oratorien macht, das ist erst im zweiten Bande zu erweisen.

Nur erwähnen wollen wir hier noch, dass natürlich auch wie zum zweistimmigen Canon zur zweistimmigen Fuge, und zum dreistimmigen Canon wie zur dreistimmigen Fuge, eine oder mehrere an der Nachahmung nicht sich betheiligende Füllstimmen hinzutreten können. Besondere Beispiele zur Erläuterung sind nicht nothwendig, um so weniger, als wir später noch darauf zurück kommen müssen.

*) Bd. V. der Peters'schen Ausgabe der Orgelcompositionen.

Viertes Kapitel.

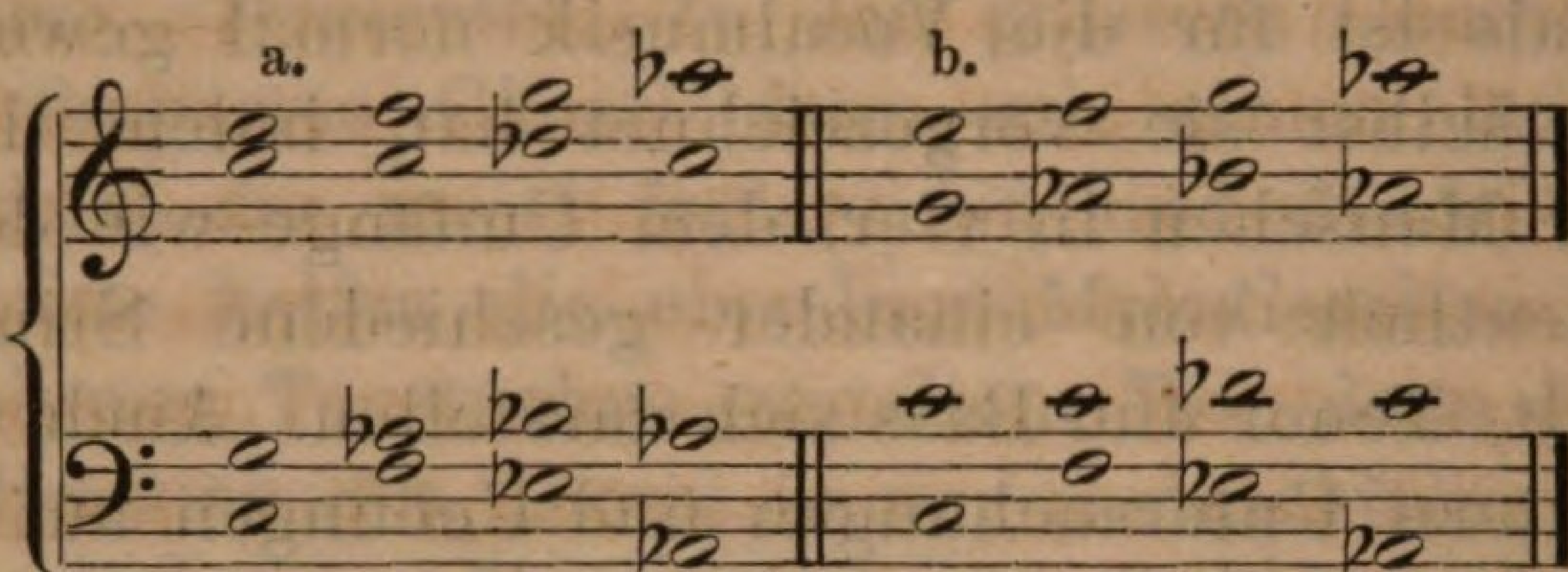
Der vierstimmige Satz.

Die vierstimmige Behandlung und Verbindung der einzelnen Accorde haben wir schon hinreichend besprochen. Jetzt gilt es nur noch nachzuweisen, wie sie im ausgeführtern Kunstwerk zu verwenden sind. Die vierstimmige Darstellung des Tonmaterials ist für die Vocalmusik normal geworden, weil die Natur selbst sie vorgezeichnet hat, indem die Stimmorgane der Menschen in vier, dem Umfange wie dem Klange nach wesentlich von einander geschiedene Stimmklassen: Sopran, Alt, Tenor und Bass sich darstellen. Auch wir stützen unsere weitern Untersuchungen und Uebungen auf diese Eintheilung. Andere vierstimmige Zusammensetzungen rechtfertigen sich nur aus der speziellen Idee eines Kunstwerks und können daher erst im nächsten Bande in Betracht kommen.

Dass ein so dargestellter vierstimmiger Satz vorwiegend in weiter Harmonie gehalten werden muss, und wie diese mit der engen wechselt, haben wir schon früher (S. 150) gezeigt. An der Darstellung einiger früher mitgetheilten Accordverbindungen wollen wir dies noch etwas klarer machen. Die meisten der, von No. 435 an verzeichneten Ausweichungen, sind nur mit Rücksicht auf die Accordverbindungen, nicht auf bestimmte ausführende Stimmen an einander gereiht. Um sie für unsern Stimmverein ausführbar zu machen, müssen wir vor allem den Umfang jeder einzelnen Stimme berücksichtigen*). Nach dieser Seite betrachtet, liegen namentlich die zweite, dritte und vierte Stimme zu hoch. Versetzen wir sie

*) Vorläufig verweisen wir in Bezug hierauf auf des Verfassers: Allgemeine Musiklehre. Berlin 1864, pag. 101 ff.

eine Octave tiefer, so kommen sie allerdings in ihnen bequemere Lagen, allein dann müssen wir auch die erste (oberste) Stimme mit versetzen, denn die Unterstimme, der Bass, vermag wol sich weiter als eine Octave vom Tenor zu entfernen, nicht gut aber eine der andern Stimmen von der ihr nächstliegenden. Sopran, Alt und Tenor müssen vorwiegend innerhalb der Octave gegen einander gehalten werden. Ausnahmen hiervon werden nur höchst selten sich als nothwendig erweisen. Nach alledem könnten wir die angegebenen Beispiele (No. 435) so vierstimmig ausführen, dass nur der Bass die Unterstimme eine Octave tiefer übernimmt, während Tenor, Alt und Sopran die andern unverändert übernehmen, nicht aber so, dass auch der Tenor die dritte Stimme in die tiefere Octave versetzt, weil alsdann die Entfernung von Tenor und Alt die Octave überschreitet:

567.


Die entsprechende Darstellung kann deshalb nur, wie unter *b* verzeichnet, erfolgen, so dass der Alt die frühere dritte Stimme übernimmt, und der Tenor die ursprünglich zweite eine Octave tiefer. Der Schüler verfahre mit allen übrigen dort mitgetheilten Beispielen ebenso, damit ihm diese Gestaltung recht geläufig wird.

Mit unsern weitern derartigen Uebungen können wir bequem die Lehre von den sogenannten

Kirchentonarten

verknüpfen, wenn auch nur nach ihrer technischen Behandlung. Sinn und Bedeutung derselben kann erst im nächsten Bande erörtert werden.

Abweichend von unserm Tonartensystem erbaut sich das, der früheren Jahrhunderte, auf der diatonischen Tonleiter ohne den Gebrauch der Versetzungszeichen. Wir construieren unsere Tonleitern nur nach zwei Geschlechtern: Dur und Moll

und gründen auf jeden Ton unserer chromatischen Tonleiter eine, allen übrigen gleichgebildete diatonische Dur- oder Molltonleiter, indem wir mit Hülfe der Versetzungszeichen die Fortschreitung der Intervalle ganz treu zwei Normaltonleitern nachbilden. Die Musikpraxis früherer Jahrhunderte bis in's 17. Jahrhundert, ordnete ihren gesammten Tonreichthum nach andern Gesichtspunkten und gewann ein anderes Tonsystem, das, weil es sich vorwiegend im Dienst der Kirche entwickelte, das System der Kirchentonarten genannt wird. Wir betrachten es etwas näher, weil eine Reihe der wundervollsten kirchlichen Tonwerke alter Zeit, namentlich aber eine grosse Anzahl der schönsten Choralmelodien sein Verständniss erfordern, und weil es, wie wir im nächsten Bande nachweisen wollen, auch heute noch dem Tonsetzer Mittel für ächt künstlerische Darstellung gewährt.

Dem System der Kirchentonarten liegt zunächst nur die diatonische Tonleiter zu Grunde, und zwar nur das Hexachord, also bis zum sechsten Ton. Auf jedem Ton desselben erbaute es eine Tonleiter, und indem dies ohne Hülfe der, die Verschiedenheit der Tonstufen ausgleichenden Versetzungszeichen geschieht, wird jede einzelne abweichend von der andern construiert. Es sind dies folgende, mit ihren, von der mittelalterlichen Theorie adoptierten griechischen Namen:

Jonisch:	C, D, E, F, G, A, H, C.
Dorisch:	D, E, F, G, A, H, C, D.
Phrygisch:	E, F, G, A, H, C, D, E.
Lydisch:	F, G, A, H, C, D, E, F.
Mixolydisch:	G, A, H, C, D, E, F, G.
Aeolisch:	A, H, C, D, E, F, G, A.

Nur zwei dieser Tonleitern zeigen den, dem modernen System unentbehrlichen Leitton, den Halbton am Schluss: die jonische und die lydische, und nur in einer dieser beiden, in der jonischen, wirkt er ähnlich gliedernd, wie in der modernen Tonleiter (S. 3). Indem der Halbton bei der dorischen Tonleiter von der dritten zur vierten, und von der sechsten zur siebenten Stufe zu stehen kommt, erscheint die Tonleiter

anders gegliedert, wie bei der jonischen oder bei der phrygischen, bei welcher er zwischen der ersten und zweiten und fünften und sechsten oder bei der aeolischen, bei der er zwischen die dritte und vierte und sechste und siebente zu stehen kommt u. s. f.

Es unterliegt wol kaum einem Zweifel mehr, dass für die melodische Construction der aus diesem Systeme hervorgegangenen Tonstücke diese Intervallenverhältnisse der einzelnen Tonarten mit Ausnahme vielleicht eines einzigen Falls, unverrückt festgehalten wurden. Der kirchliche Gesang hatte in ihnen gewisse feststehende Formen gewonnen, die in ihrer charakteristischen Fassung die geeigneten Mittel zur Darstellung für das kirchliche Empfinden jener Jahrhunderte darboten und jene Zeit selbst dürfte wol kaum den Versuch gewagt haben, sie durch Verletzung der Gesetze ihrer Construction zu zertrümmern. Durch Einführung namentlich gewisser, der Normaltonleiter fremder Halbtöne werden einzelne dieser Tonleitern vollständig verändert. Die Praxis jener Zeit umgieng daher lieber den Schluss mit dem Leitton bei der dorischen und mixolydischen Tonart, um die beiden wesentlich grossen Septimen: *c* und *f* nicht in *fis* oder *cis* verwandeln zu müssen, sie vermied bei der lydischen Tonart, wie selten sie auch zur Anwendung gelangte, lieber die übermässige Quart oder falsche Quint *f*—*h* oder *h*—*f*, den Tritonus, um nicht *h* in *b* verwandeln und die lydische Tonart zur versetzten jonischen umzugestalten. Denn das ist das Charakteristische an den Kirchentonarten, dass die Veränderung eines wesentlichen Intervalls die Veränderung der Tonart nach sich zieht. Betrachten wir nach diesen Gesichtspunkten die genannten Tonleitern, so gewahren wir, dass dreien, der jonischen, lydischen und mixolydischen, die grosse, den drei andern, der dorischen, phrygischen und aeolischen, die kleine Terz eigen ist; diese gehören demnach (d. h. nur nach unserer Anschauung, die alte Lehre verstand darunter, wie wir später sehen werden, etwas ganz anderes) dem Moll-, jene dem Durgeschlecht an, und die Terz ist für jede ein charakteristischer Ton. Die drei Tonarten des Mollgeschlechts sind mindestens in je einem Intervall von einander verschieden; die phrygische Tonleiter zeigt die kleine Sekunde *e*—*f*, wo die andern

beiden die grosse Sekunde *a—h* oder *d—e* haben; die dorische ist wiederum durch ihre grosse Sext: *d—h* von den andern beiden unterschieden, welche die kleine Sext: *e—c* und *a—f* an den entsprechenden Stellen zeigen. Dass die mixolydische Tonart sich nur in der kleinen Septime: *g—f* und die lydische in der übermässigen Quart von der jonischen unterscheiden, ist bereits erwähnt. Die wesentlichen Töne der dorischen Tonart sind demnach die kleine Terz: *d—f* und die grosse Sext *d—h*. Doch scheint schon durch die Praxis der frühesten Jahrhunderte der Ausbildung des gregorianischen Kirchengesanges in einzelnen Fällen die Veränderung des *h* in *b* geboten gewesen zu sein. Wie erwähnt stützte sich die Gesangspraxis jener Jahrhunderte mehr auf die Eintheilung des ganzen Materials in Hexachorden als in Octaven. Das dorische Hexachord würde bei der unveränderten Sext mit einem Ton schliessen, der bei seiner innigen Beziehung zu dem nachfolgenden Halbton *c* wol kaum einen befriedigenden Abschluss gab, und so war die Vertiefung in *b* geboten. Die aufsteigenden dorischen Melodien, welche sich innerhalb der ganzen Octave halten, und ebenso die absteigenden erfordern in der Regel die grosse Sext. Obwol die kleine Septime kein eigentlich wesentlicher Ton der dorischen Tonleiter ist, so wird auch sie nicht gern in der Melodie erhöht, oder doch nur so von der Octave aus erreicht. Für die Erhöhung des *f* als Sekunde in der phrygischen und als Septime in der mixolydischen Tonart dürfte wol kein Grund vorhanden sein, ebensowenig wie für die Erhöhung der Sext in der aeolischen Tonart. Die Vergleichung dieser Tonarten in Hexachorden zeigt zugleich, dass in der phrygischen der Halbton vorherrscht; *e—f* und *h—c* bilden die äussersten Enden derselben, während bei der mixolydischen und auch bei der aeolischen der Ganzton vorwiegt, welche Erscheinung auf den verschiedenen Charakter der Tonarten einwirkt. Neben dieser Abtheilung nach Hexachorden wurden die alten Tonleitern auch noch verschieden nach Quarten und Quinten abgetheilt. Die Octavengattungen erscheinen nicht nur von Octave zu Octave geführt, wie oben von uns angegeben, sondern auch von Quint zu Quint. Jene Führung von 8 zu 8 nannte man die authentische, diese von Quint zu Quint die plagalische.

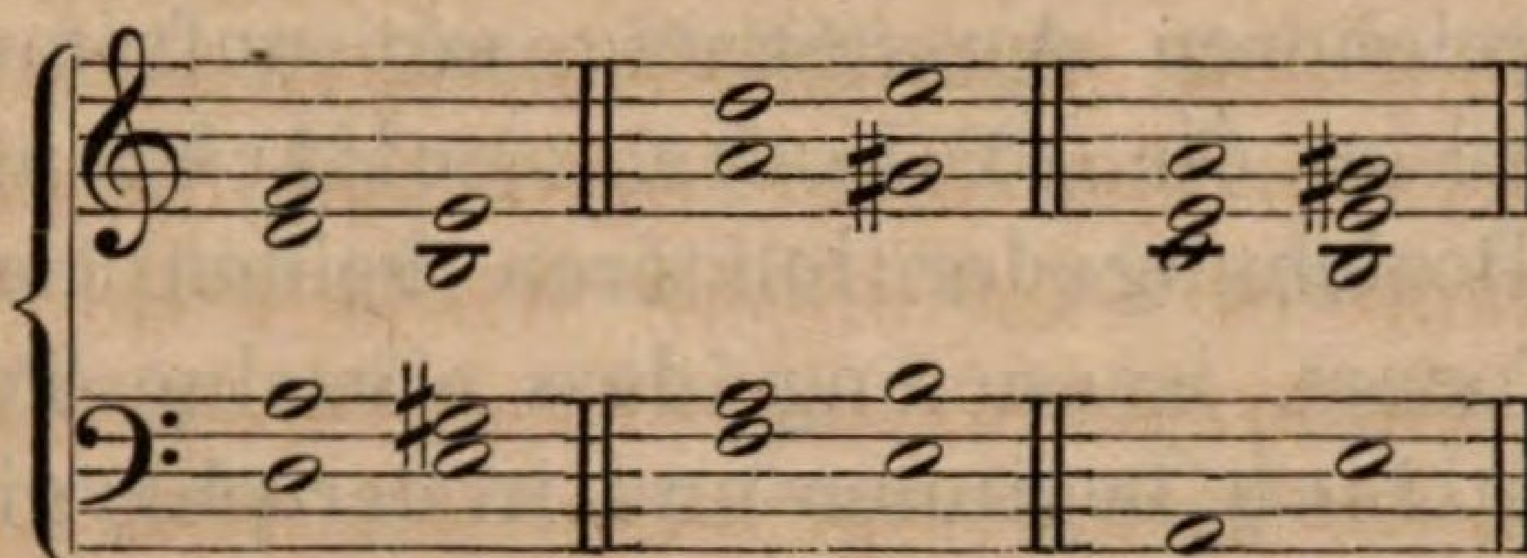
So wurden aus jenen erwähnten sechs Tonarten zwölf, die man Anfangs als ersten und zweiten Ton (der authentische und plagalische dorische) dritten und vierten (der authentische und plagalische phrygische) u. s. w. bezeichnete und später dadurch, dass man dem Namen der authentischen Tonart zur Bezeichnung der plagalischen Führung „Hypo" (unten) vorsetzte, den zweiten Ton Hypo-Dorisch, den vierten Ton Hypo-Phrygisch u. s. w. nannte. Mit der Erweiterung des Tonmaterials begann man natürlich diese Tonarten auch von andern Stufen aus nachzubilden, und die Einführung der Versetzungszeichnung wurde nothwendig. Wie hierdurch das Absterben dieses alten, und das Aufblühen des neuen, einfach aus Tonika und Dominant construierten Systems herbeigeführt wurde, ist hier nicht weiter zu erweisen. Noch weniger aber kann es hier unsere Absicht sein, Anleitung zur Erfindung von Melodien und Tonstücken aus dem alten System zu geben. Was dies zu erzeugen im Stande war, das hat es durch Jahrhunderte hindurch in solcher Fülle und Vollendung gethan, dass es wol nachzubilden, nicht aber weiter auszugestalten ist. Die Anleitung zur Harmonisierung altkirchlicher Melodien, welche wir jetzt folgen lassen, wird hinreichen, dem Schüler auch die Darstellungsmittel, welche das alte System für die künstlerische Gestaltung der Ideale unserer Zeit noch gewährt, zu zeigen.

Die harmonische Ausgestaltung der einzelnen Kirchentonarten erfolgte natürlich zunächst mit besonderer Rücksicht auf die unveränderlichen Intervalle der Tonart, zugleich aber auch auf die am häufigsten angewendeten. Auch in Bezug hierauf unterscheiden sich die ältesten Melodien von unsern modernen. Die Dominant (der „herrschende Ton") war nicht immer, wie bei uns die Quint. Die am meisten abweichende harmonische Construction zeigt nach alle dem die

phrygische Tonart.

Die kleine Sekunde ist ihr wesentlichster Ton und darf nicht verändert werden, weshalb ihr Schluss also auch nicht nach moderner Weise mit der Dominantharmonie: *h—dis—fis* construiert werden darf. Ihre Dominanten sind in authentischer Fassung *c*, in plagalischer *a*. Wie nun die authen-

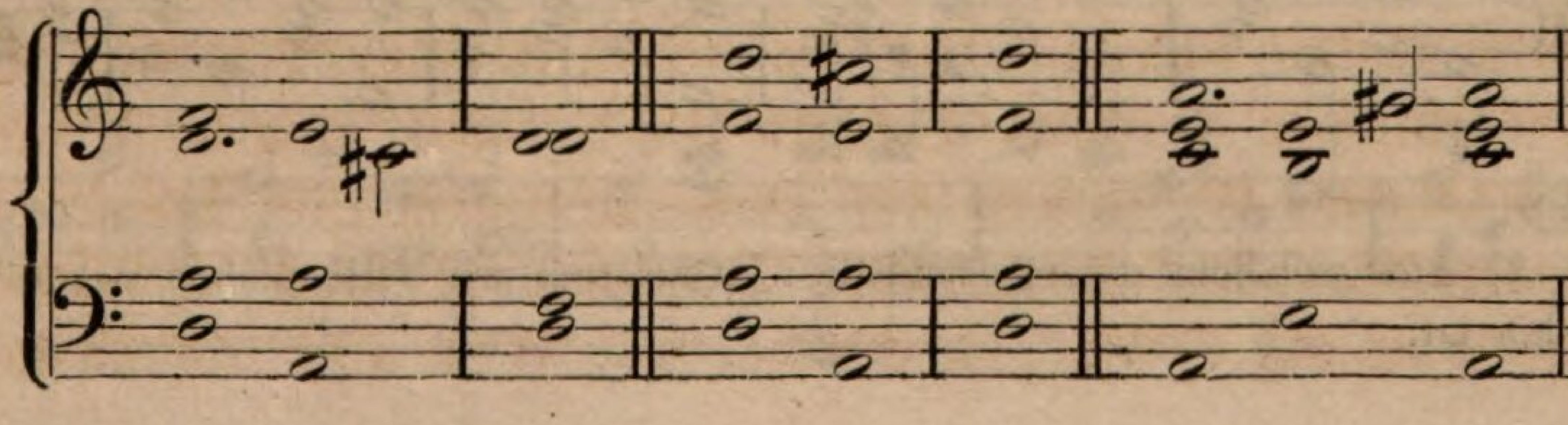
tisch geführte Tonleiter die Octave durch die grosse Septime *d* erreicht, so die harmonische Construction auch durch den Dreiklang dieser Stufe *d—f—a*; in plagalischer Führung tritt dafür der Dreiklang der Dominant *a—c—e* ein. Aber früh schon erkannten die Harmoniker des alten Systems, dass den Dreiklängen mit kleiner Terz als Schlussaccord nicht wieder ein Dreiklang mit kleiner Terz folgen könne, und da die kleine Terz der phrygischen Tonart nur als Zeichen für das Mollgeschlecht wesentlich ist, dies aber harmonisch mannichfach darzustellen ist, so bildeten sie den phrygischen Schluss mit grosser Terz, wie folgt:

568. 

Diesem ähnlich gestaltet sich auch der mixolydische Schluss mit dem Dreiklang der unversetzten siebenten Stufe: *f—a—c* und den Dreiklängen der beiden melodischen Dominanten dieser Tonart: *c—e—g* und *d—f—a*:

569. 

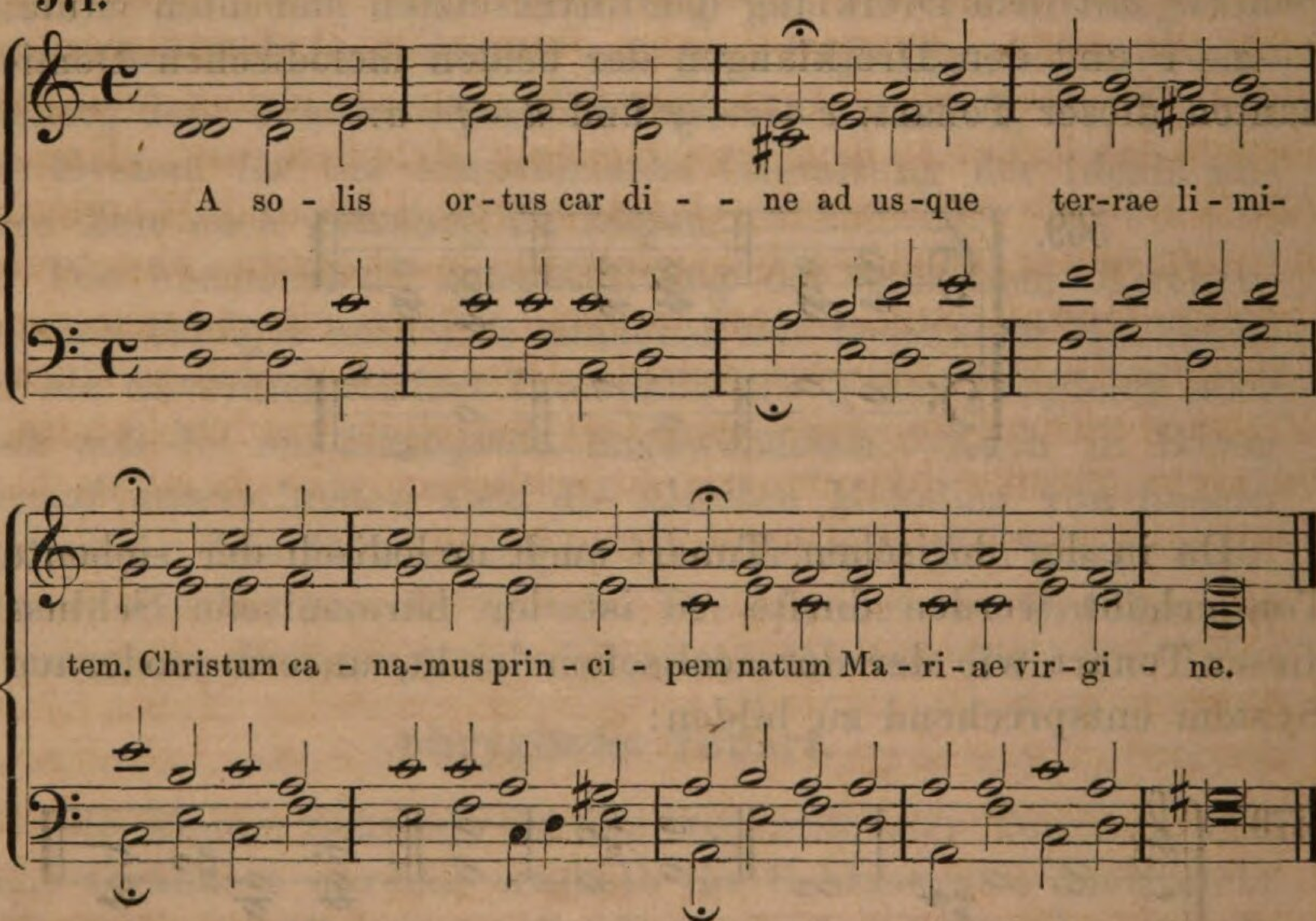
Da in der dorischen Tonart auch melodisch der siebente Ton erhöht werden durfte, so ist der harmonische Schluss dieser Tonart wie der der aeolischen leicht, unserm modernen System entsprechend zu bilden:

570. 

Der Schluss der jonischen und dem entsprechend der lydischen Tonart ist wiederum unserm modernen Schluss in Dur ähnlich gebildet, nur mit dem Unterschiede, dass namentlich bei der letztern der Dominantdreiklang, nicht Dominantaccord, angewandt wird, wie denn überhaupt dem alten System entsprechender alle Schlüsse, wie oben angegeben, vorwiegend in Dreiklängen ausgeführt werden müssen. Der Dominantaccord ist mehr ein Produkt der neuern Praxis, nur er und die dadurch bedingte Herrschaft der grossen Terz haben namentlich das alte System absterben lassen.

Hiermit sind zugleich diejenigen Tonarten bezeichnet, zu welchen jede einzelne in nächster Beziehung steht, und welche sie zu ihrer reicheren Ausstattung mit aufnimmt. Für die phrygische sind es die jonische, aeolische und dorische Tonart. Die Beziehung der letzteren beiden, namentlich zur phrygischen Tonart, ist so eng, dass einzelne Tonstücke dorisch oder aeolisch beginnen und in der phrygischen Tonart schliessen. So beginnt der Hymnus: „A solis ortus cardine*)" rein dorisch und endet entschieden phrygisch.

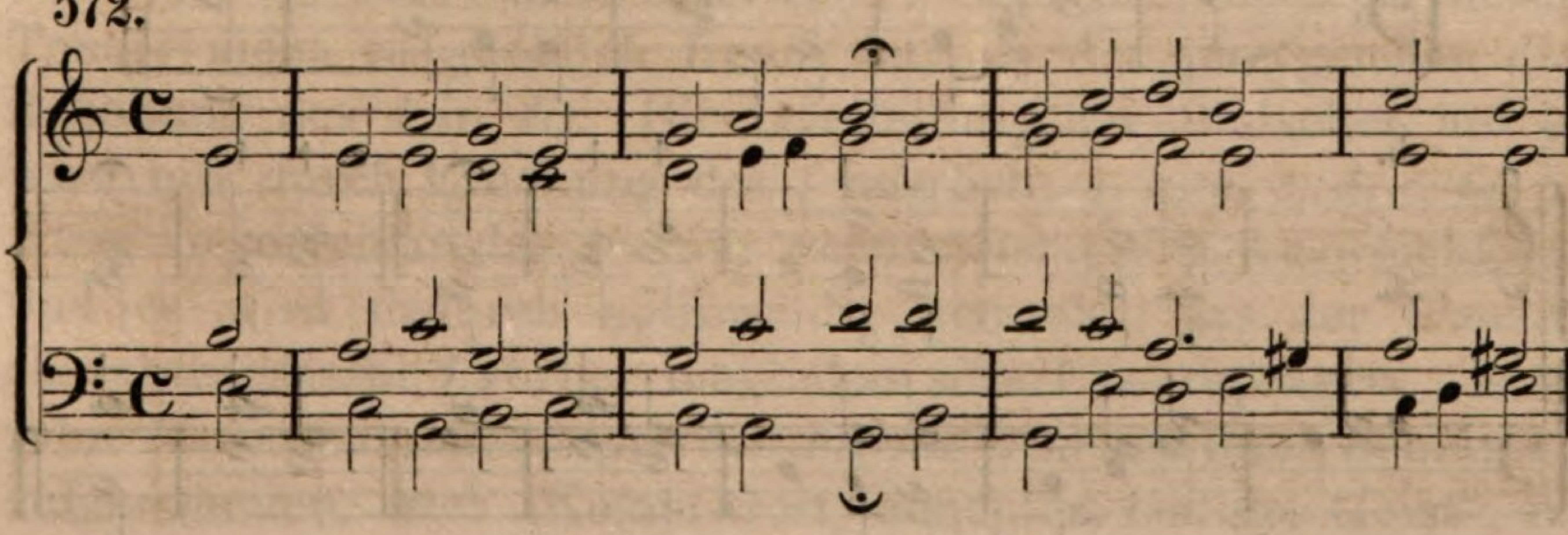
571.

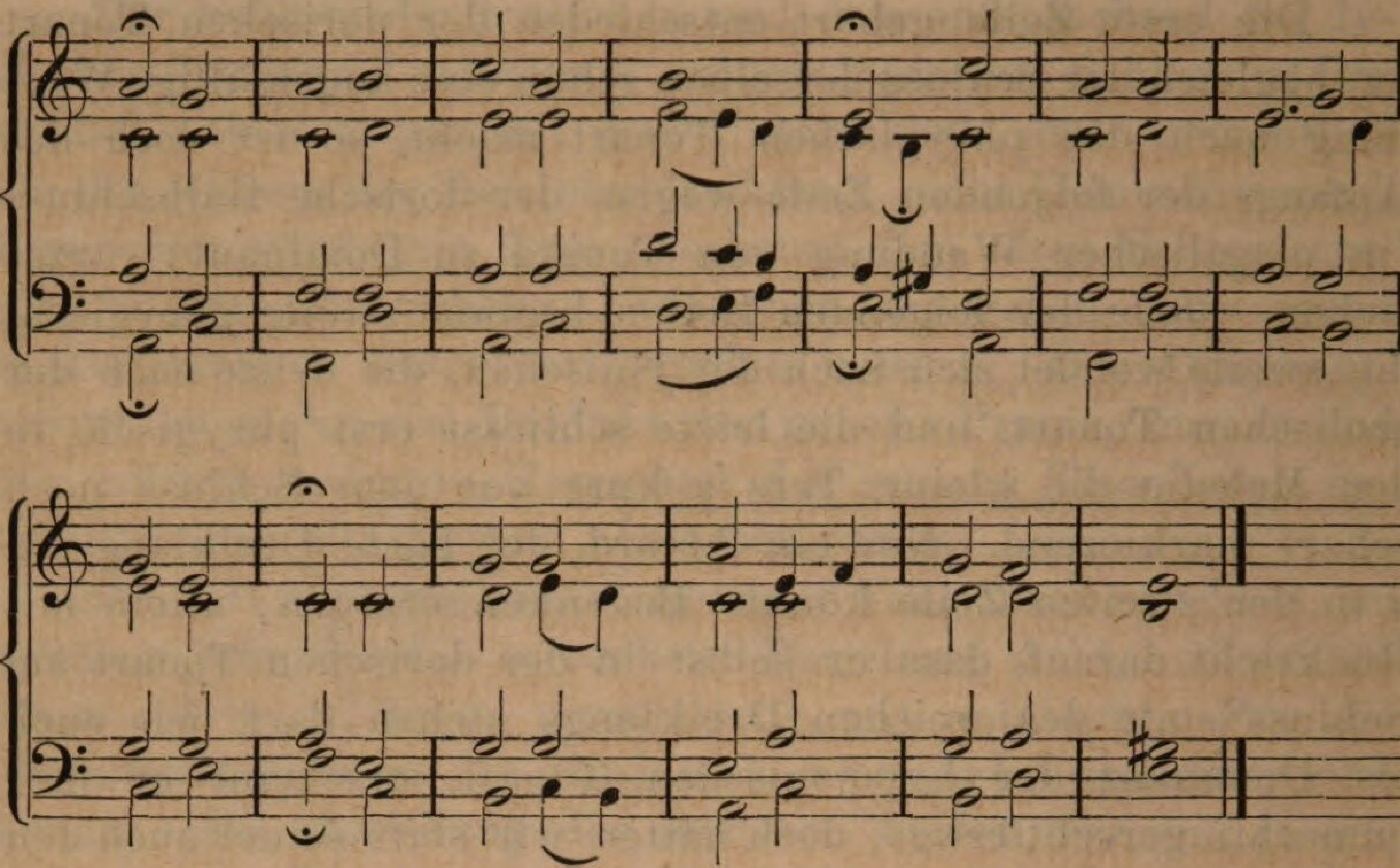


*) Aus welchem die Chormelodie: „Christum wir sollen loben schon" entstanden ist.

Die erste Zeile gehört entschieden der dorischen Tonart an; obgleich der Schluss derselben schon eine augenfällige Wendung nach der phrygischen Tonart macht, so ist doch des Anfangs der folgenden Zeile wegen, der dorische Halbschluss (in plagalischer Wendung von Tonika zu Dominant) vorzuziehen. Jede der folgenden Zeilen beginnt streng phrygisch; die zweite wendet sich nach der jonischen, die dritte nach der aeolischen Tonart, und die letzte schliesst erst phrygisch, in der Melodie die kleine Terz *g* kurz vor dem Schluss noch scharf markierend. Nur ein Accord, der harte Dreiklang auf *d* in der zweiten Zeile könnte Bedenken erregen; allein mit Rücksicht darauf, dass er selbst in der dorischen Tonart am Schluss statt des weichen Dreiklangs stehen darf, wie auch als Dominant der hypojonischen Tonart, erscheint er hier immerhin gerechtfertigt; doch hätten wir statt seiner auch den kleinen Dreiklang auf *a* wählen können, ganz im Sinne der alten Praxis, welche gern stufenweis folgende Dreiklänge in der Gegenbewegung verband. Der Accord am Anfange ohne Terz bedarf keiner Rechtfertigung. Wo wie hier die Melodie sich im nächsten Accorde nach der Terz bewegt, vermieden diese die alten Contrapunktisten immer im Anfangsaccorde. Die Verbindung des phrygischen mit dem aeolischen und jonischen ist ferner so eng, dass einzelne Melodien, wie: „Herzlich thut mich verlangen" (O Haupt voll Blut und Wunden) in jeder dieser Tonarten behandelt werden können, ohne der Melodie Gewalt anthun zu müssen. Auch die phrygische Melodie: „In Dich hab' ich gehoffet Herr!" lehnt sich so stark an das Jonische an, dass man fast verleitet werden könnte, die erste Strophe hypojonisch zu schliessen. Doch ist nachstehende Fassung der Tonart angemessener:

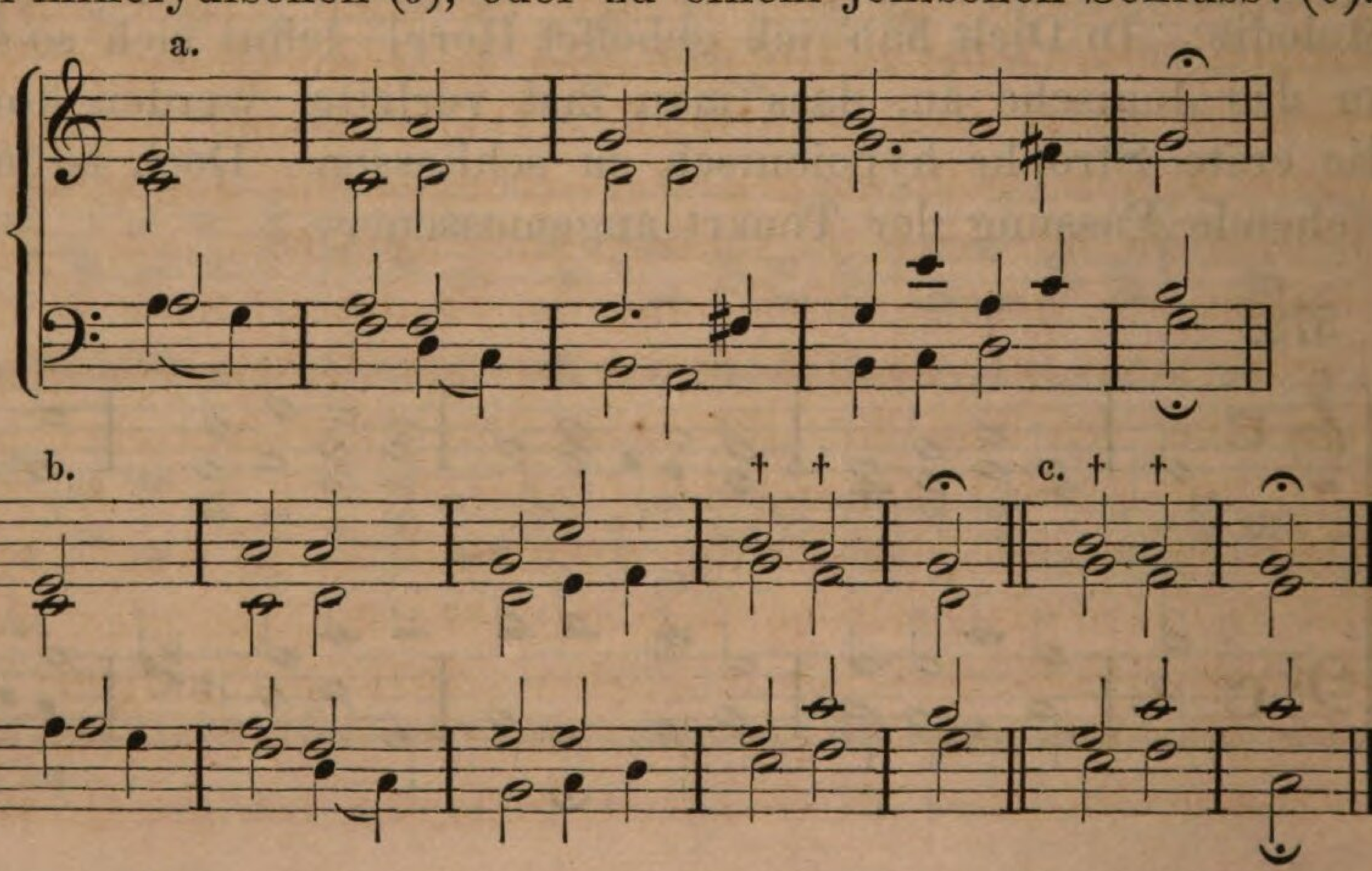
572.





Auch bei den, in der Notenbeilage V. verzeichneten Choralmelodien dieser Tonart wird man mehrfach versucht nach *g*-jonisch zu modulieren, also die wesentliche kleine Sekunde *f* in *fis* zu verwandeln. Obwol das nur in der Begleitung geschieht, so ist doch jede andere Harmonisierung, durch welche diese Erhöhung vermieden wird, vorzuziehen. In dem ersten dieser Choräle: „Erbarm' Dich mein, o Herre Gott" schliesst die erste Zeile aeolisch, die zweite phrygisch, die dritte würde nach moderner Behandlung nach *G-dur* (also *g*-jonisch) geleitet werden (*a*), im Sinne des alten Systems dagegen zu einem mixolydischen (*b*), oder zu einem jonischen Schluss: (*c*).

573.



Die nächste Zeile schliesst phrygisch oder plagalisch-dorisch; die folgende jonisch und die letzte wiederum phrygisch. Der folgende Choral: „Aus tiefer Noth" zeigt beide bisher besprochenen Wendungen. Die erste Zeile schliesst genau wie die erste in No. 572 und die vierte macht augenscheinlich im modernen Sinne eine Wendung nach unserm *G-dur*, die wir wieder durch einen mixolydischen Schluss vermeiden würden. So finden wir überall die harmonische Ausgestaltung dieses Kirchentons durch die Herrschaft des Halbtons bedingt. Dies giebt ihm einen tiefernsten Charakter, dessen Düsterheit in seiner innigen, gleichfalls durch den Halbton bedingten Verbindung mit dem Jonischen zu hochernster, glaubensstarker Todesfreudigkeit abgeklärt wird. So erscheint er in dem Liede: „Mitten wir im Leben sind" oder „Herzlich thut mich verlangen" nicht minder wie in dem „Herr Gott Dich loben wir". Auf die beinahe gegensätzliche Construction der

mixolydischen Tonart

wiesen wir bereits hin und dass hier melodisch der Ganzton vorherrschend ist. Sie bildet den Schluss, wie die phrygische mit dem Dreiklang der grossen Septime und dem der Unterdominant (No. 569). Dieser letztere Schluss weist zugleich auf ihre grosse Abhängigkeit von der jonischen Tonart hin, von der sie nur durch ihre grosse Septime geschieden ist. Sie weicht daher auch gern nach dieser Tonart aus, oft schon als erste Wendung, wie in den Chorälen: „Dies sind die heilgen zehn Gebot", „Gelobet seist du Jesus Christ", „Komm Gott, Schöpfer, heil'ger Geist". Daher nimmt die mixolydische Tonart auch an den Versetzungen des Jonischen Antheil, nicht nur nach *G*-, sondern auch nach *F*-jonisch. Daraus ersehen wir, dass die Erhöhung der Septime *f* nach *fis* dieser Tonart nicht so gänzlich fremd ist, als der phrygischen die Erhöhung des *d* in *dis*. Die Darstellung des Jonischen auf *g*, wird nur durch Erhöhung des *f* möglich: *g, a, h, c, d, e, fis, g*. Aber sie erreicht das *Fis* nur vermittelst einer Ausweichung, und es wird dadurch nothwendig gemacht, das der Tonart charakteristische *f* vorher möglichst scharf auszuprägen. Einzelne Melodien haben sogar das *Fis* zur Bildung ihres Schlusses aufgenommen, wie: „Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist"; in

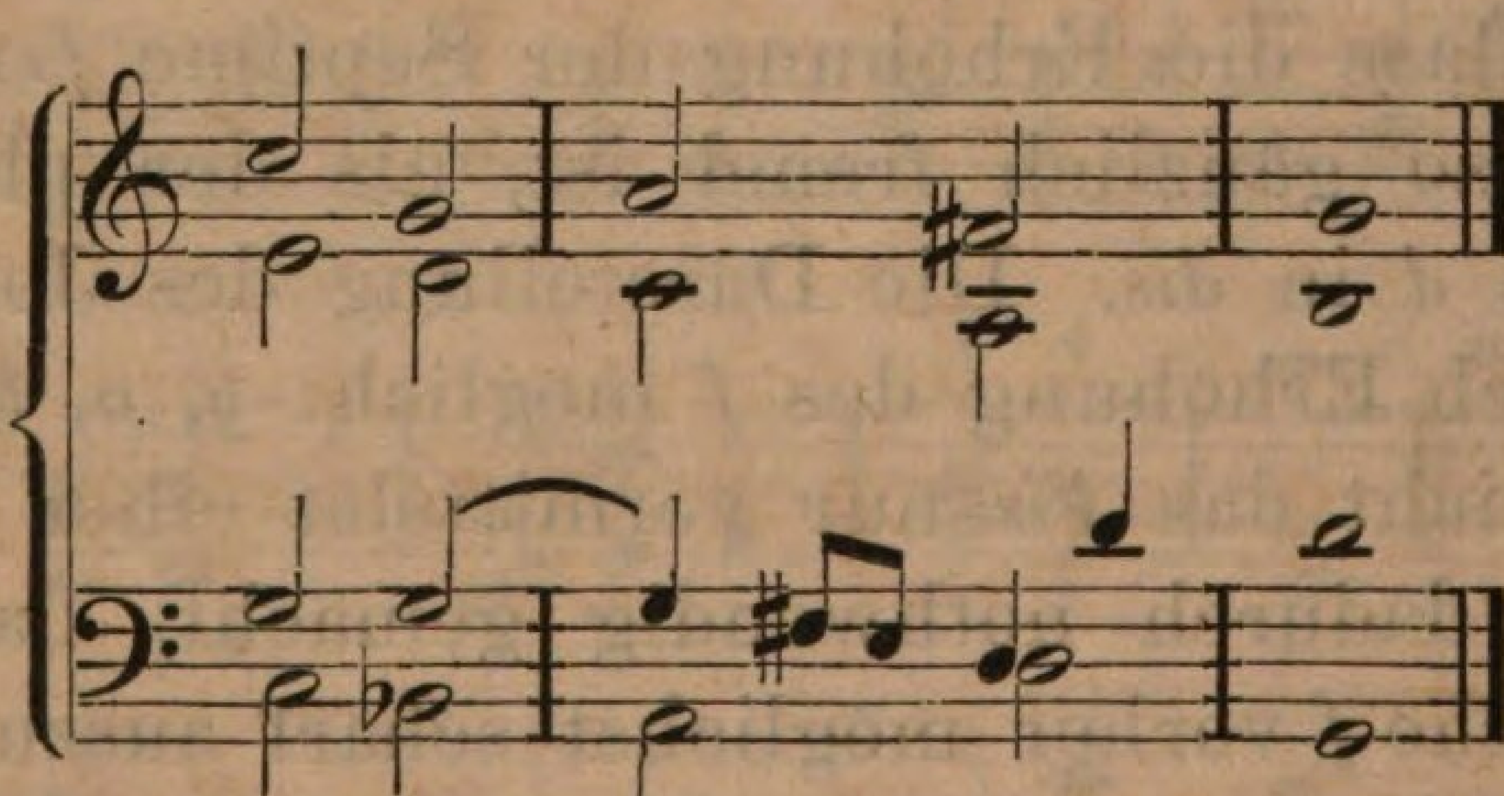
solchem Falle wird es nothwendig, um die Tonart dennoch bestimmt auszuprägen, den Schluss von der Unterdominant aus, den sogenannten Kirchenschluss noch anzuhängen.

574.



Diese Tonart hat aber auch noch eine andere wirksamere, zu ihrer Charakteristik wesentliche Modulation, die nach ihrer Dominant, welche der phrygischen versagt ist. Natürlich kann diese Bewegung nur nach dem Dorischen stattfinden, mit welchem die mixolydische Tonart die beiden charakteristischen Töne *h* und *f* gemeinsam hat. Daher weichen auch manche Melodien dieser Tonart früh nach dem Dorischen aus, wie: „O Christenmensch". Aber auch auf der mixolydischen Tonika ist das Dorische aufzubauen; indem die grosse Terz *h* in *b* verwandelt wird, ist das einzige, beide Tonarten unterscheidende Intervall, die grosse Terz in eine kleine, wie beim Dorischen verwandelt und die Tonleiter *g, a, b, c, d, e, f, g,* ist nicht mehr die mixolydische, sondern die*) versetzte dorische Tonleiter. Hieraus erwächst uns eine neue Möglichkeit auch bei einem eigentlich jonischen Schluss, wie in No. 574, doch die mixolydische Tonart unverkennbar auszuprägen, indem wir die, nach dem *genus molle* versetzte dorische Tonart in ihrem Dreiklang *g—b—d* kurz vorher einführen.

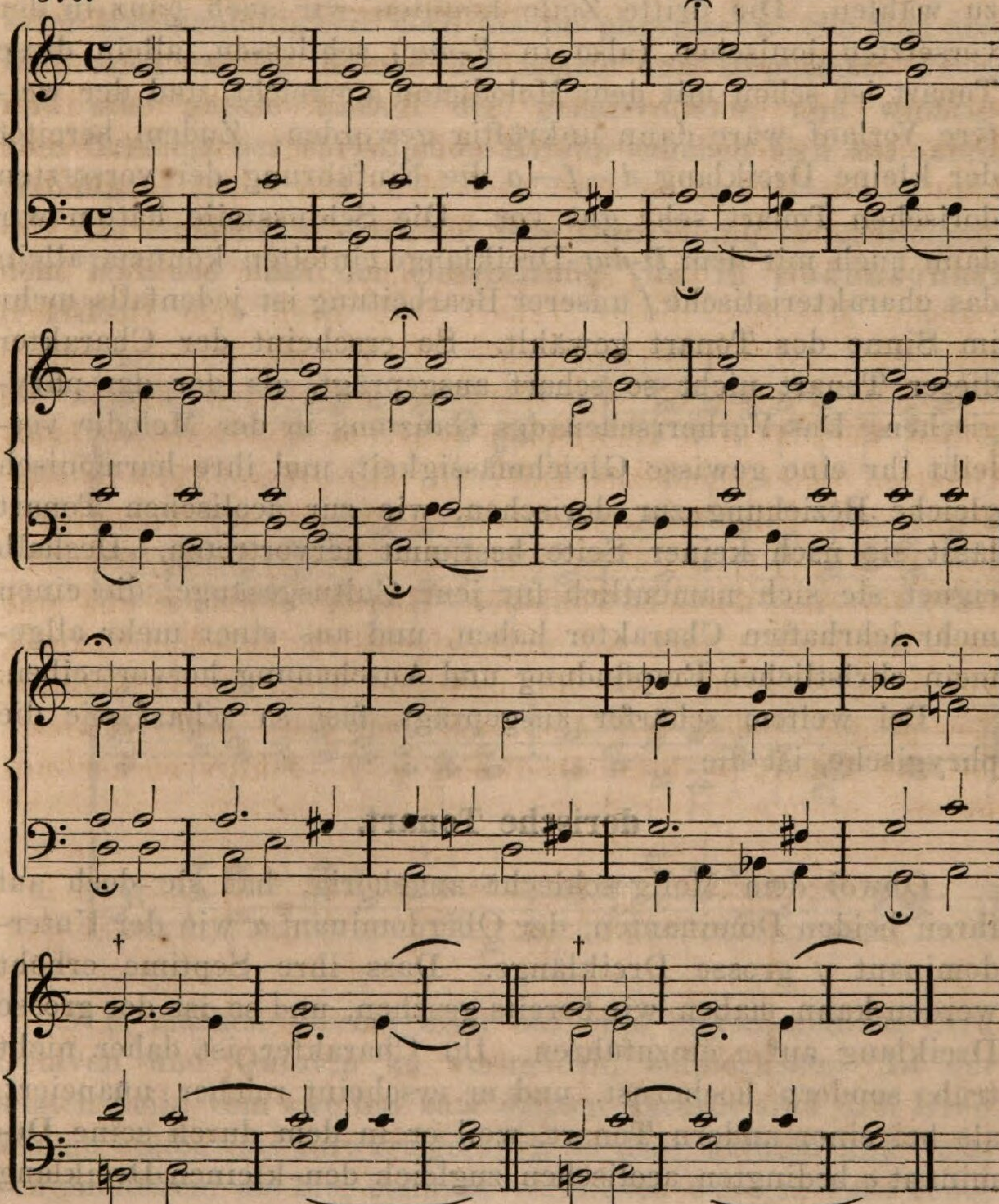
575.



*) nach dem *genus molle.*

Mit der jonischen Tonart gewinnt die mixolydische zugleich auch noch die aeolische, so dass zu ihrer harmonischen Darstellung die jonische und dorische mit ihren Versetzungen und die aeolische herangezogen werden können. Nach der phrygischen Tonart findet eine eigentliche Modulation überhaupt nicht statt, und so ist auch nur ihr Schlussaccord in der plagalischen Wendung der aeolischen Tonart hier einzuführen. Wir wählen zu einer Bearbeitung die Melodie: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot":

576.



Diese Bearbeitung zeigt sämmtliche, für die dorische Tonart verwendbare Ausweichungen. Die erste Zeile schliesst aeolisch, die zweite jonisch, die dritte dorisch (durch einen Trugschluss, der eigentliche Schluss ist versetzt jonisch), die vierte versetzt dorisch (im *genus molle*) und die fünfte wendet sich sofort nach der mixolydischen Tonart zurück. Wir hätten natürlich die Schlüsse der beiden ersten Zeilen vertauschen und den jonischen für die erste, den aeolischen für die zweite Zeile wählen können, allein uns schien es zweckmässiger, den ersten zur Wiederholung der Schlussphrase der Melodie zu wählen. Die dritte Zeile konnten wir auch ganz in der versetzten jonischen (also in *F-dur*) schliessen, allein diese Tonart ist schon mit dem Melodieton *a* erreicht, und der weitere Verlauf wäre dann unkräftig geworden. Zudem bereitet der kleine Dreiklang *d — f — a* die Einführung der versetzten dorischen Tonart sehr gut vor. Die Schlusszeile hätten wir dann auch mit dem *D-dur*-Dreiklange einleiten können, allein das charakteristische *f* unserer Bearbeitung ist jedenfalls mehr im Sinne der Tonart gewählt. So erscheint der Charakter dieser Tonart nicht so scharf ausgeprägt, als der der phrygischen. Das Vorherrschen des Ganztons in der Melodie verleiht ihr eine gewisse Gleichmässigkeit, und ihre harmonisch gleiche Beziehung zur dorischen, wie zur aeolischen Tonart lässt sie nach keiner Seite bestimmt hervortreten. Deshalb eignet sie sich namentlich für jene Cultusgesänge, die einen mehr lehrhaften Charakter haben, und aus einer mehr allgemein christlichen Empfindung und Anschauung hervortreiben.

Bei weitem schärfer ausgeprägt, fast so scharf wie die phrygische, ist die

dorische Tonart.

Obwol dem Mollgeschlecht angehörig, hat sie doch auf ihren beiden Dominanten, der Oberdominant *a* wie der Unterdominant *g* grosse Dreiklänge. Dass ihre Septime erhöht werden kann, haben wir bereits gesehen, und so ist der grosse Dreiklang auf *a* einzuführen. Ihr Charakter ist daher nicht trüb, sondern hochernst, und er erscheint reicher nüanciert, als bei einer andern Tonart, weil er in dem durch seine Dominant *a* bedingten aeolischen zugleich den kleinen Dreiklang

zur Verwendung hat, ebenso wie auf der Unterdominant, auf der die Versetzung nach dem *Genus molle* gleichfalls die Einführung des kleinen Dreiklangs *g—b—d* möglich macht. In dieser Weise wird die ursprünglich trübe Mollstimmung durch die gleichmässige Einführung neuer Dur- und Molldreiklänge zugleich erhoben und vertieft. Der engen Verbindung der dorischen und mixolydischen Tonart gedachten wir schon und durch sie wird auch die Verbindung mit der jonischen vermittelt. Mit der lydischen Tonart ist sie durch ihre zweite Dominant *f* verbunden, und so entfaltet sie sich in fast grösserer Mannichfaltigkeit noch als die phrygische. Sie fand deshalb auch in der Kirche die meiste und sorgsamste Pflege und eine grosse Anzahl der gehaltvollsten und wichtigsten Gesänge der christlichen Kirche erheben sich auf ihrem Grunde.

Am einfachsten erscheint ihre Darstellung in nachfolgendem Hymnus nach der Bearbeitung von E. Bodenschatz († 1636):

577.

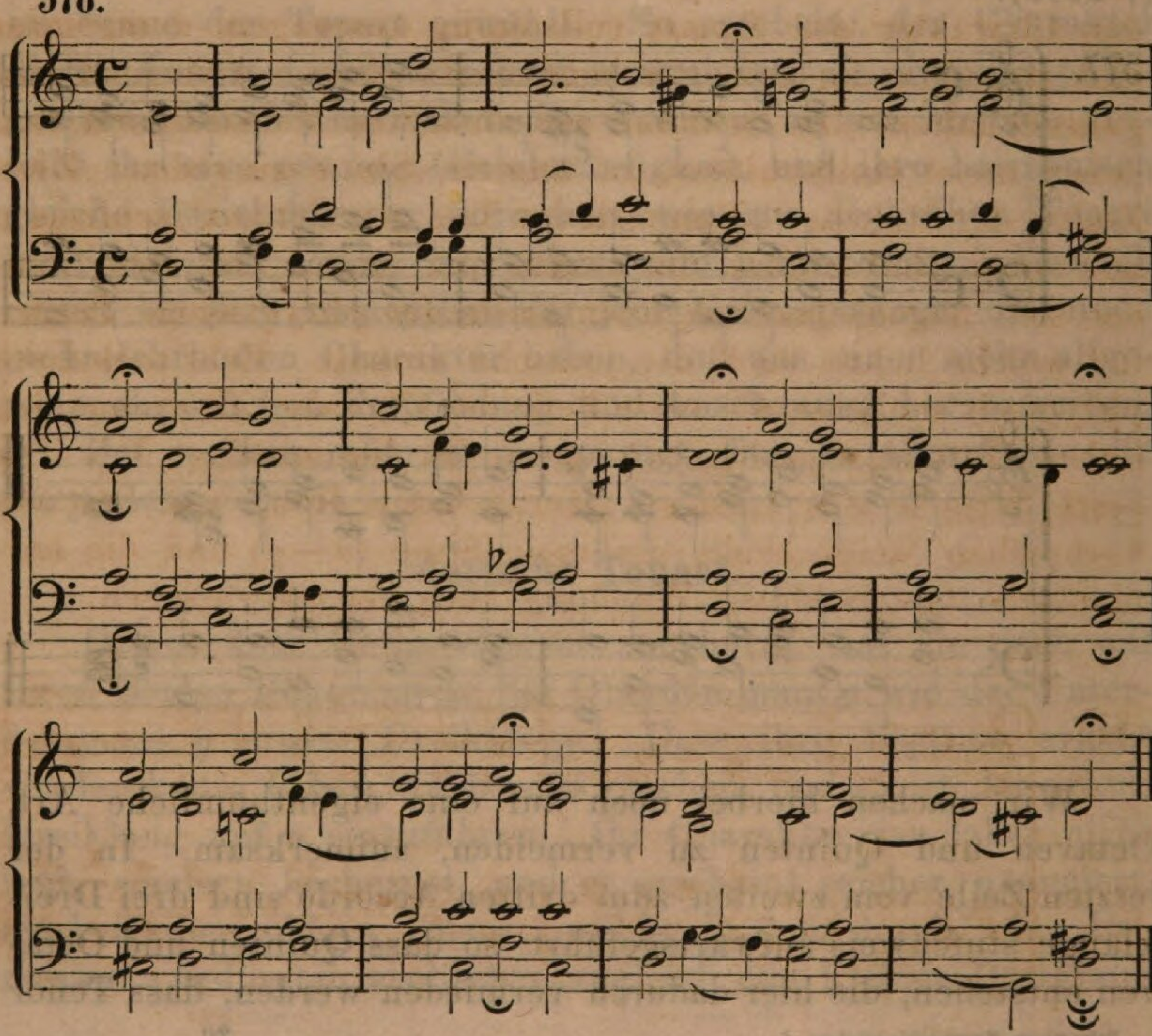


Wir machen hierbei noch auf eine eigenthümliche Art, Octaven und Quinten zu vermeiden, aufmerksam. In der letzten Zeile vom zweiten zum dritten Accorde sind drei Dreiklänge stufenweis aufwärtsgeführt, so dass Quinten und Octaven entstehen, die hier dadurch vermieden werden, dass Tenor

und Alt ihre Intervalle beim zweiten und dritten Accord vertauschen. In der Accordfolge sind diese Fortschreitungen dadurch allerdings nicht vermieden, aber darauf kommt es, wie wir früher nachwiesen, nicht an, sondern nur auf den Gang der Stimmen, der hier demnach keine verbotenen Fortschreitungen mehr zeigt. So gewiss aber auch hier Quinten und Octaven vermieden sind, so ist doch die Art der Vermeidung nicht empfehlenswerth und nur als Nothbehelf zu betrachten. Weiter bietet die Bearbeitung nichts besonders Bemerkenswerthes. Der ganze Hymnus ist so streng dorisch gehalten, dass er nur eine Ausweichung nach der lydischen Tonart (in der dritten Zeile) und einen Schluss (nicht eigentlich Ausweichung) in der aeolischen (zweite Zeile) zeigt. Dass die Contrapunktisten dem Schlussdreiklang der dorischen Tonart gern die grosse Terz statt der kleinen gaben, ist schon erwähnt.

Eine reichere harmonische Entfaltung gestattet die Melodie: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin":

578.

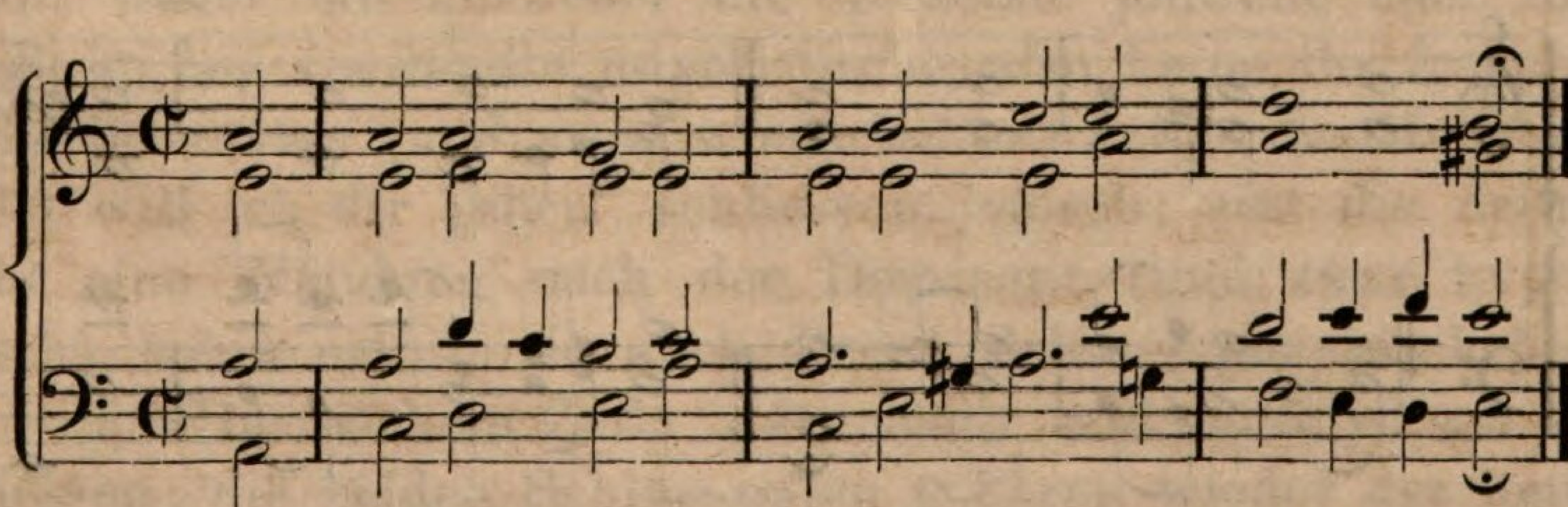


Nahe Verwandtschaft mit der dorischen Tonart zeigt, wie erwähnt, die

aeolische Tonart.

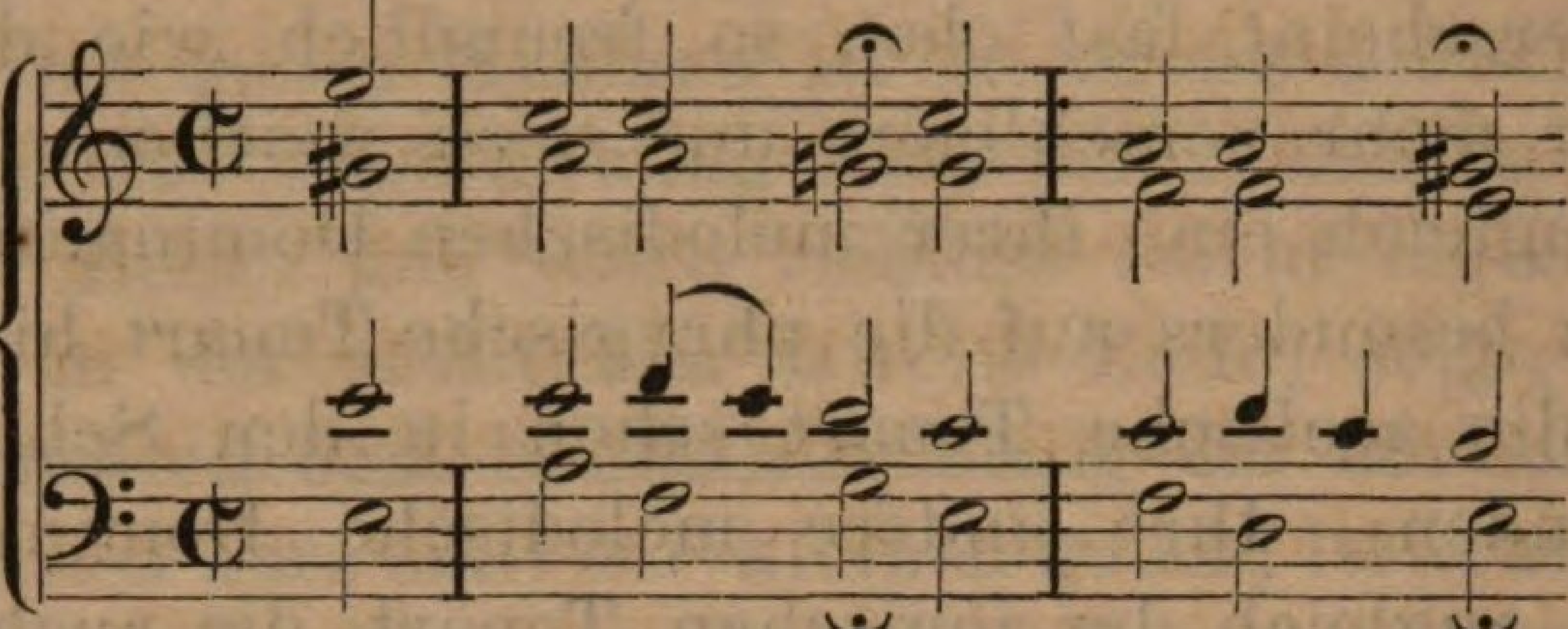
Da auch sie zur Bildung des Schlusses die Septime erhöhen darf, so ist sie melodisch nur durch die kleine Sext von der dorischen Tonart unterschieden. Aber zumeist in diesem Unterschiede beruht auch das Abweichende in ihrem Charakter, der weit milder und stiller ist, als der jener Tonart. Sie erscheint fast eben so freundlich wie die mixolydische, nur mehr verschleiert und noch weicher. Die kleine Sext ist zugleich eine ihrer melodischen Dominanten, und sie weist ganz besonders auf die phrygische Tonart hin, mit welcher wir die aeolische Tonart schon in den Schlüssen verbunden fanden. Ihre andere melodische Dominant *c* aber nähert sie zugleich der jonischen Tonart, die auch durch die phrygische vermittelt ist. Diese beiden Tonarten aber helfen, nach unsern früher aufgestellten Gesichtspunkten betrachtet, den Charakter der Tonart vollständig ausprägen, demgemäss sich die, aus ihr emportreibenden Melodien vorwiegend plagalisch halten. Die Schlüsse der einzelnen Melodiezeilen sind daher meist Halbschlüsse, in unserm Sinne zu reden. Zwei Zeilen der Melodie: „Nun sich der Tag geendet hat" schliessen mit einem Halbschluss, die zweite und dritte. Die erste wendet sich augenscheinlich auch nach der phrygischen Tonart, für welche indess auch die jonische eintritt. Echt melodisch phrygisch schliesst die erste Zeile des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (*h*—*g*—*e*) [S. Notenbeilage V.]. Die erste Strophe des Liedes: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" zeigt beide, die melodische (*a*—*g*) und die harmonische (am Schluss) Wendung nach der phrygischen:

579.



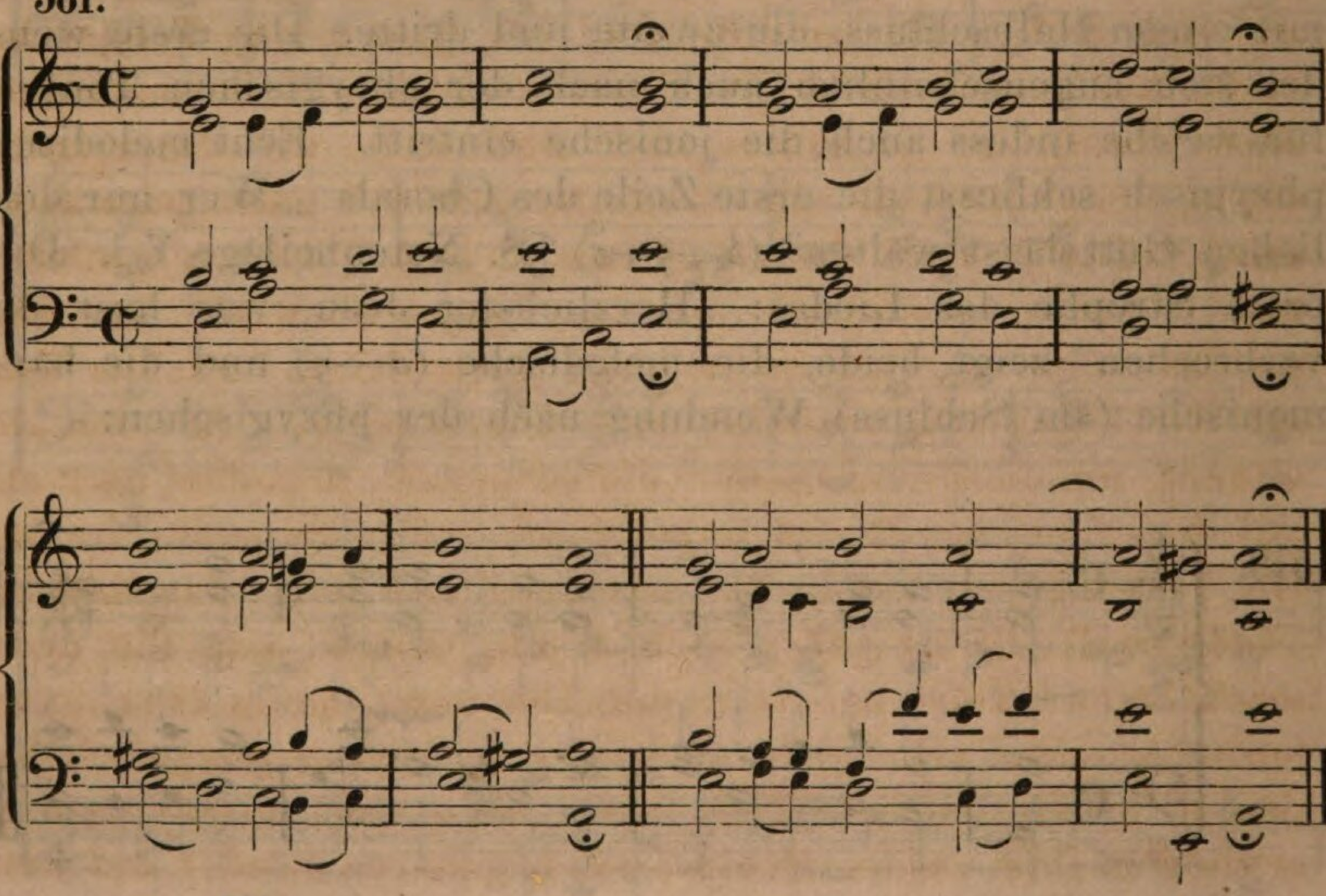
Auch die Wendung nach dem mixolydischen am Schluss dieser Zeile ist hier möglich, doch nicht wünschenswerth, weil dadurch die Wendung nach der jonischen Tonart, welche die folgende Zeile unternimmt, abgeschwächt wird. Die nächste Zeile wendet sich wieder nach der phrygischen, und der Schluss der nächsten erfolgt in der aeolischen Tonart. Ganz in derselben Weise bewegt sich die Melodie: „O Traurigkeit". Doch würde es hier ganz angemessen sein, die erste Strophe mixolydisch zu schliessen:

580.



Indem wir dann zugleich phrygisch beginnen, sind wir im Stande, die, der ersten Zeile melodisch ganz gleich nachgebildete zweite auch harmonisch entsprechend gleich zu behandeln. Die engste Verbindung der aeolischen Tonart mit der phrygischen zeigt der Choral: „Christe du Lamm Gottes", welcher phrygisch beginnt und aeolisch schliesst:

581.



Dieselbe Verschmelzung zeigt auch die sogenannte „Litanei”.

Dass die aeolische Tonart, zu ihrer reichern Ausstattung auch, doch seltener, die dorische hinzuzieht, beweist der Choral: „Warum betrübst du dich mein Herz”, dessen zweite Zeile ganz bestimmt ausgeprägt dorisch schliesst.

Die letzte von den häufig angewendeten Tonarten, die

jonische Tonart,

erwähnen wir deshalb jetzt erst, weil ihre von der modernen Durtonart, der sie gleichgebildet scheint, abweichende Construction nur im Hinblick auf die bisher betrachteten Tonarten ganz klar wird. Sie gleicht wie wir bereits erkannten, melodisch ganz unserer *C-dur*-Tonleiter. Ihre harmonische Ausstattung erfordert deshalb keine so aussergewöhnlichen Accordverbindungen, wie die andern Tonarten. Auf ihrer Ober- wie auf der Unterdominant finden wir grosse Dreiklänge und die Bildung des Schlusses, die in der phrygischen wie der mixolydischen Tonart in eigenthümlicher Weise erfolgen musste, und die bei der letztern namentlich, ebenso wie bei der dorischen und aeolischen Tonart zu, dem modernen System mehr fremden Modulationen führte, erfolgt hier ganz ungezwungen. Daher stützt sich diese Tonart auch mehr auf sich selbst, als jede andere. Die phrygische Tonart bedurfte auch zu ihrer tiefern Charakteristik und harmonischen Ausstattung der jonischen und aeolischen, wie die mixolydische der dorischen, oder diese der mixolydischen oder aeolischen. Die jonische bedarf keiner andern Tonart als solcher, und wenn sie nach einer andern Tonart ausweicht, so thut sie das selten wie unsere moderne Durtonleiter nach der Tonart der Dominant, sondern nach einer andern. Auf der Dominant findet sie entweder die versetzte jonische oder die mit dieser eng verwandte mixolydische, also keine ihr fremde. Die beiden ersten (und zwar wiederholten) Zeilen der Melodie: „Valet will ich dir geben” schliessen jonisch; erst die dritte macht eine Wendung nach der Dominant, (und zwar hypojonisch), wenn man nicht auch diesen Schluss phrygisch bilden will. Die nächste Zeile wäre dann echt mixolydisch zu schliessen; die beiden Schlusszeilen gehören wieder der joni-

schen an; doch könnte die vorletzte vermittelst eines Trugschlusses mit dem *A-moll*-Dreiklang schliessen. Die Melodie: „Jesus meine Zuversicht" vermeidet die Dominant ganz, denn auch der Schluss der ersten Liedzeile wird nicht durch sie, sondern durch den aeolischen Halbschluss gebildet. Die dritte Liedzeile gehört ganz der aeolischen Tonart an, und die vierte wiederum der jonischen. Demnach ist auch bei der harmonischen Ausstattung der Melodie: „Ein feste Burg ist unser Gott" die Dominant zu vermeiden, bis sie in der ersten Liedzeile des zweiten Theiles in der Melodie selbst ergriffen wird. Die Melodie des Liedes: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" moduliert in ihrer ersten Zeile nach der Unterdominant und erst in der zweiten nach der Dominant und die Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" moduliert nur nach der dorischen Tonart. Hierbei wollen wir darauf aufmerksam machen, dass die jonische Tonart dieser innern Selbständigkeit halber auch weit öfter nach einem andern Ton der Tonleiter versetzt wurde, als die übrigen Tonarten. Die aeolische wurde auch seit der allmäligen Auflösung des alten Systems in der Regel nur um einen Ton tiefer versetzt (von *g* aus mit zwei ***Been***) die andern weit seltener einen Ton tiefer oder höher, namentlich auch deshalb, weil sie ohnehin meist in den bequemsten Lagen der Singstimme gehalten sind. Die Jonische dagegen liegt in ihrer authentischen Führung von c—$\bar{c}$ etwas tief, plagalisch von $\bar{g}$—$\bar{\bar{g}}$ wieder etwas hoch, und daher wurde sie schon früh häufiger als jede andere in ihrer Versetzung nach der Oberquint, wo sie dann in plagalischer Führung von *d*—*d* dem Organe bequemer liegt, oder im ***genus molle***, in der Versetzung nach der Unterquint geübt. Aber auch andere Versetzungen nach jedem anderen Intervall der Tonleiter wurden nach und nach gebräuchlich, und diese namentlich helfen die Herrschaft der jonischen Tonleiter befestigen und ihre allmälige Ausbildung zur Normaltonleiter beschleunigen. Von den, im Anhange noch verzeichneten jonischen Melodien, weicht nur die eine: „Nun ruhen alle Wälder" nach der Dominant aus, die andern beiden: „Dank- und Festlieder" begnügen sich damit, sie in einem Halbschluss anzudeuten. Auch nach dieser Seite, in Bezug auf ihren hohen, festlichen Charakter, bedarf die jonische keiner andern Tonart,

wie die phrygische, deren Charakter-Eigenthümlichkeit erst durch Hinzutritt der jonischen vollendet wird, oder wie bei der dorischen, durch die phrygische und mixolydische Tonart. Dieser ist bei der jonischen viel zu bestimmt und zu abweichend ausgeprägt, als dass er hierzu der andern Tonarten bedürfte, und wo sie hinzugezogen werden, geschieht das nur um einen neuen Farbenton zu gewinnen. Durch die plagalische Führung aber wird derselbe festliche Ton dieser Tonart gemildert und gesänftigt, dass sie hier noch weniger fremder Mittel bedarf. Demgemäss erscheinen auch Lieder, wie: „O Lamm Gottes unschuldig" oder „Nun ruhen alle Wälder" in plagalischer Führung, und das Schutz- und Trutzlied: „Ein feste Burg ist unser Gott" authentisch. An einem Beispiel die Harmonisierung dieser Tonart nachzuweisen, erscheint um so weniger geboten, als wir bei unsern weiteren Uebungen noch mehrmals auf sie zurückgeführt werden.

Wenig nur haben wir noch über die

lydische Tonart

nachzutragen, die, wie bereits erwähnt, auch selbst während der Blüte des alten Systems geringe Selbständigkeit erlangte. In wie fern die unversetzte lydische Tonleiter der Melodiebildung Schwierigkeiten entgegensetzte, konnten wir bereits andeuten. Wenn das eigentlich charakteristische Intervall, der Tritonus *f—h*, als unmelodisch umgangen oder durch Vertiefung des *h* in *b* aufgehoben wurde, so war dort der Charakter, hier die Tonart selbst verletzt; durch Verwandlung des *h* in *b*, wurde die lydische Tonart zur versetzten jonischen. Die ganze alte Praxis vermochte daher diesen Ton m e l o d i s c h charakteristisch nicht zu entfalten, um so weniger, als er in plagalischer Führung von *c—c* vollständig mit der jonischen zusammenfällt. Er wurde deshalb auch mehr nur theoretisch als wirklich praktisch weitergebildet, und die Contrapunktisten, die ihn recht wol, wie wir aus mehrfachen Versuchen späterer Jahrhunderte ersehen, harmonisch zu gestalten vermochten, fanden wol einige Responsorien- und Collectengesänge in diesem Ton vor, nicht aber weiter ausgeführte Melodien zu contrapunktieren und daher verschwand diese Tonart allmälig ganz aus dem mehrstimmigen Choralgesange. Die

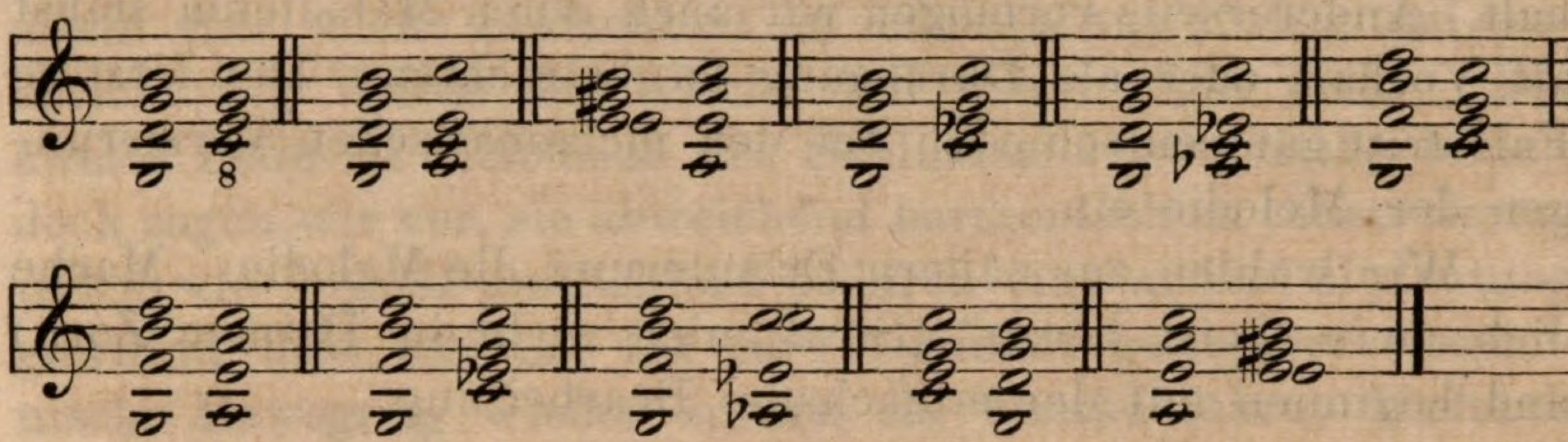
hohe Bedeutung der Kirchentonarten für Cultus- und kirchliches Leben, wie ihre noch in unserer Zeit etwa fortzeugende Kraft, kann uns erst im nächsten Bande beschäftigen. Hier galt es nur das System und seine technische Anwendung zu erörtern.

Wir haben bei unseren bisherigen Uebungen die einzelnen Stimmen nur zur Darstellung der Harmonie angewendet und nur selten durch Einführung von Vorhalten, Durchgängen u. s. w. etwas belebt. Diese Darstellung des Chorals entspricht dem Gemeindebedürfniss vollkommen und sie ist die herrschende in unsern Kirchen geworden. Allein schon bei dem dreistimmigen Satz erkannten wir, dass diese massige Darstellung der Accorde nicht die höchste künstlerische Gestaltung ist, dass diese vielmehr erfordert, die einzelnen Harmonien in belebten Stimmen aufzulösen und darzustellen. Nur so, fanden wir, verliert das Tonmaterial das rein Sinnliche seiner Wirkung und gewinnt die Fähigkeit der Darstellung gewisser Ideale in höchster künstlerischer Form. Wir erkannten schon unsere Melodiebildung als ein solches Mittel dieser Kunstgestaltung, indem sie sich auf dem Grunde einzelner Accorde erhebt, und diese nicht in ihrer Massenhaftigkeit, sondern mehr schön geformt darstellt.

Die specielle Lehre gehört in den folgenden Band, denn sie kann sich nur auf einen speciellen Inhalt, der Erscheinung gewinnen soll, stützen; hier vermögen wir nur die allgemeinen technischen Gesetze dieser höheren Behandlung des vierstimmigen Satzes zu erörtern. Auch bei diesen Bearbeitungen ist es zunächst immer nöthig, die Tonart und die Schlüsse der einzelnen Melodiezeilen zu bestimmen und zugleich fest auszuprägen. Wenn wir in unsern dreistimmigen Bearbeitungen mehrmals von diesem Grundsatz abweichen, so ist das in der ganzen Bearbeitung begründet, die zu leicht bewegt erscheint, um die rhythmischen Abschnitte wünschenswerth erscheinen zu lassen. Der weit gewichtigern vierstimmigen Bearbeitung entsprechen sie ungleich mehr, und wir halten sie daher im Allgemeinen bei, wenn wir nicht etwa, wie im figurierten Choral förmliche Zwischenspiele ausführen. Ob nun die einzelnen Zeilen mit einem Ganz- oder Halbschluss, oder mit einem Trugschluss, oder mit einem sogenannten

Kirchenschluss (wie inconsequenter Weise der mixolydische Schluss von der Unterdominant zur Tonika heisst), das ist natürlich für die verschiedenen Fälle auch verschieden. In der Regel erfolgt die melodische Schlusswendung stufenweis von oben oder von unten, und sie ist vielfach harmonisch zu verändern, ebenso wie der melodische Halbschluss (*c*—*h*):

582.



Einzelne Liedzeilen bringen auch zum Schluss eine Tonwiederholung; dann wird der vorhergehende Accord zum einleitenden (*a*), wenn nicht etwa der erste von beiden wiederholten Tönen als Octave des einleitenden Accordes gelten kann (*b*). Dasselbe gilt, wenn die Melodie nach der Terz sich wendet (*c*, *d*):

583.



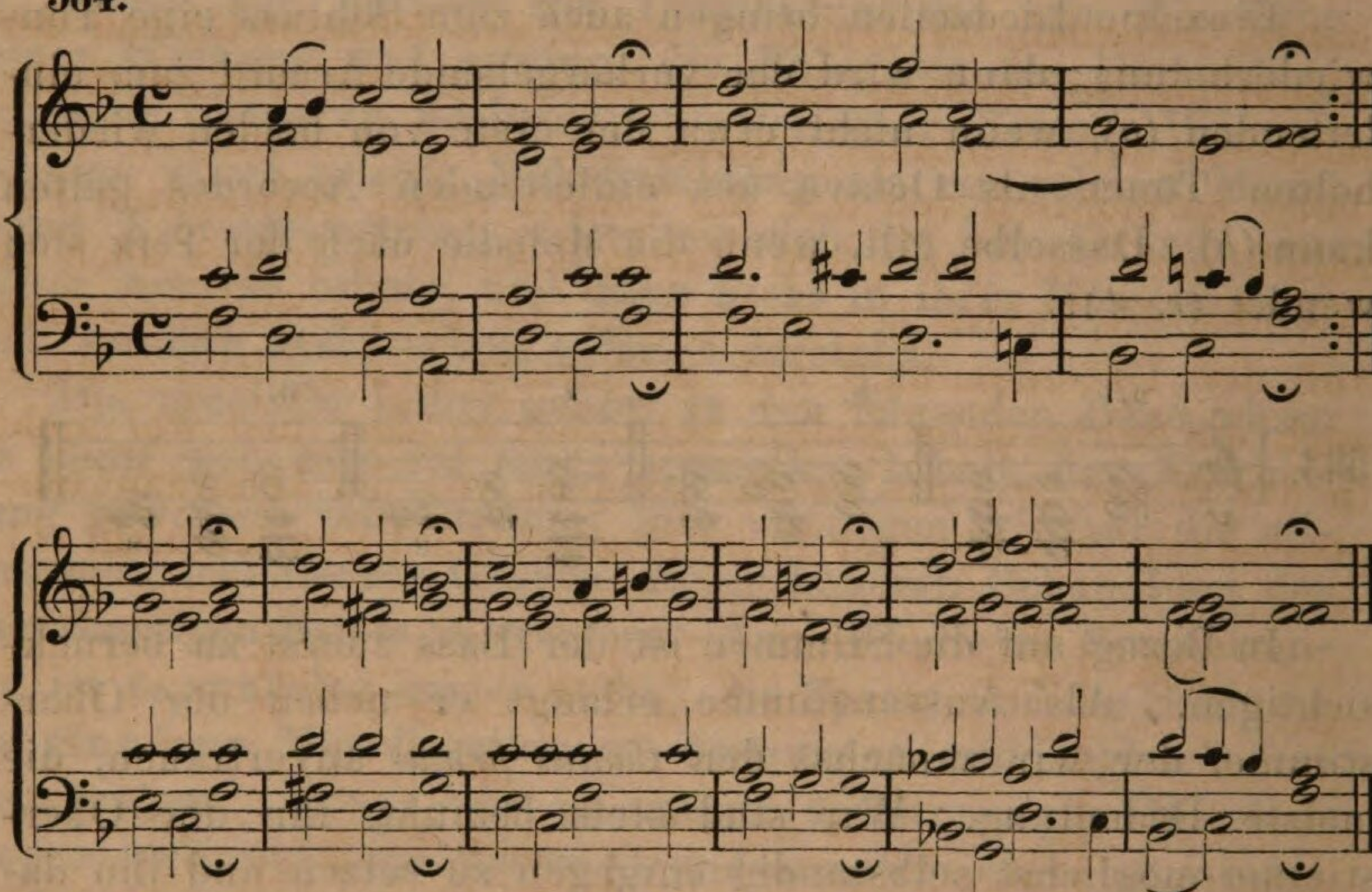
In Bezug auf die Stimmen ist der Bass zuerst zu berücksichtigen. Als Aussenstimme erlangt er neben der Oberstimme, der wir zunächst den *Cantus firmus* anvertrauen, die meiste Bedeutung. Wir sind stets bemüht, ihn der Oberstimme möglichst selbständig entgegen zu setzen und ihn dabei, seinem eigentlichen Charakter und der kirchlichen Würde gemäss, in möglichst gewichtvollen Schritten zu führen. Von den Mittelstimmen ist der Tenor die beweglichere Stimme, während der Alt sich ruhiger, mehr nur vermittelnd zwischen Sopran und Tenor stellt.

Wir wählen für diese Bearbeitungen jetzt vorwiegend Choräle welche im modernen Tonsystem gehalten sind. Weil bei ihm die Modulationen nicht so bestimmt vorgeschrieben

sind, wie bei dem Systeme der Kirchentonarten, so müssen wir zwischen den verschiedenen möglichen Schlüssen der Melodiezeilen mit grosser Sorgfalt die besten auswählen. Wie früher erhält jeder Melodieton zunächst seinen bestimmten Accord; die in der Regel auf der vorletzten (langen) Silbe angebrachten Noten von doppeltem Werth erhalten zwei Accorde, oder wir unterhalten die Bewegung durch einen Vorhalt. Andererseits vermögen wir auch einen Melodieton selbst als Vorhalt oder als Durchgang zu betrachten. Der letztere Fall tritt ganz entschieden bei den melismatischen Verzierungen der Melodie ein.

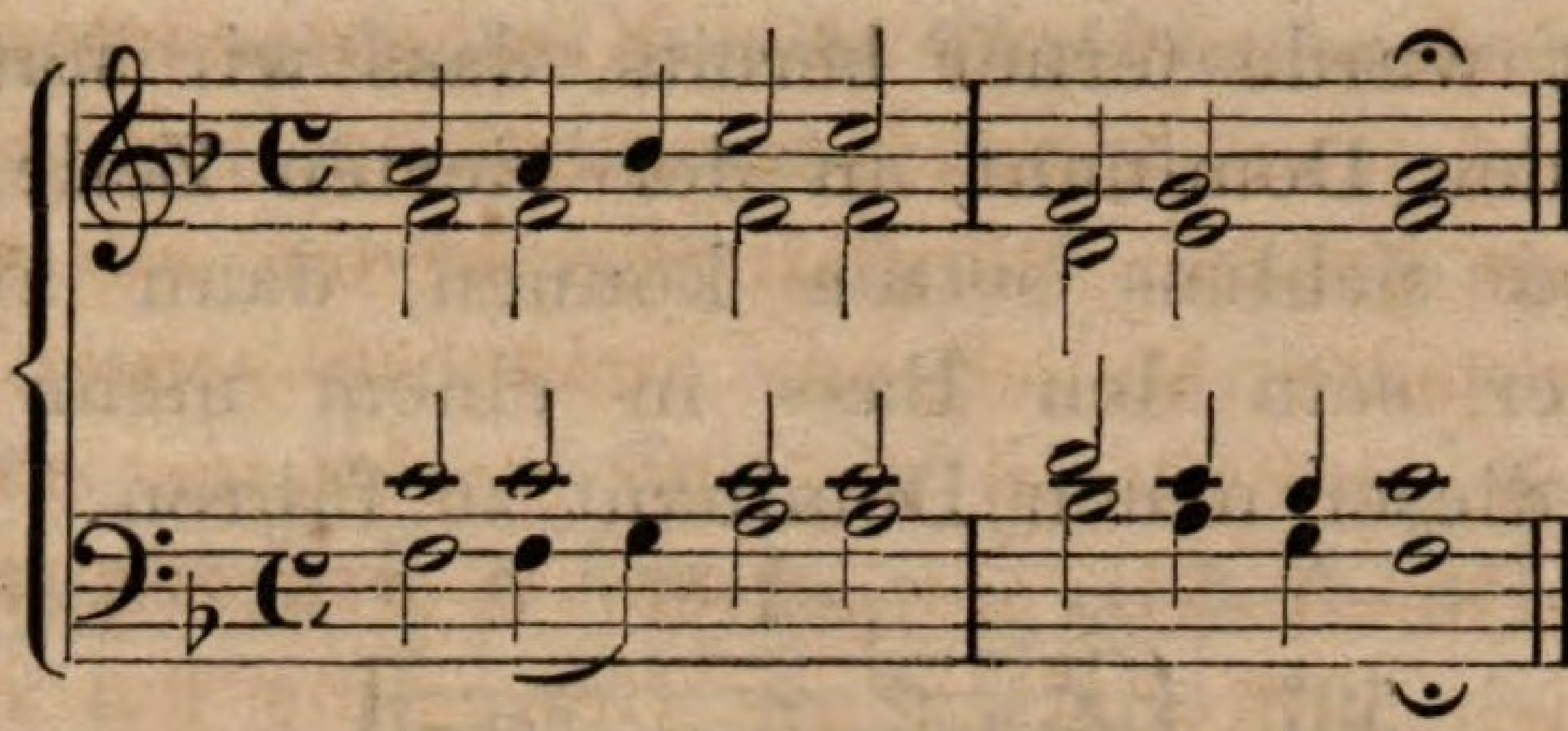
Wir wählen zur nähern Erläuterung die Melodie: „Mache dich mein Geist bereit" (Straf mich nicht in Deinem Zorn) und beginnen mit der einfachsten Bearbeitung:

584.



Daraus, dass die Modulation nach der Dominant erst im zweiten Theil erfolgt und zwar über die versetzte jonische Tonart (oder wenn wir das *Fis* im Bass und Alt in *f* verwandeln mit einem mixolydischen Schluss) ersehen wir, dass die Tonart eigentlich die jonische ist, worauf wir indess für jetzt nicht weiter Rücksicht nehmen. Noch einfacher konnten wir den ganzen ersten Tact nur der *F-dur*-Tonart zuweisen:

585.



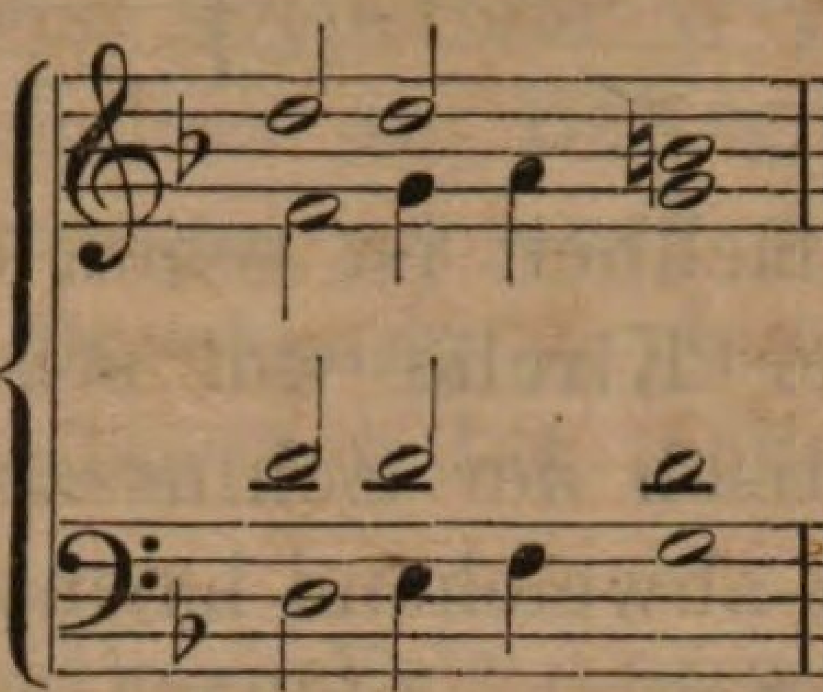
allein eine solche Einfachheit ist schon etwas dürftig und entspricht der Würde der Kirche wol schon nicht mehr. Die zweite Zeile ist melodisch der Schlusszeile treu nachgebildet; doch zogen wir vor, sie abweichend harmonisch zu construieren, indem sie formell am Schluss dadurch eine andere Bedeutung gewinnt, dass sie die, bis zur Dominant gesteigerte harmonische Bewegung wieder zurück zur Tonika führt. Dadurch ist aber auch die Art ihrer verschiedenen Bearbeitung geboten. Jedenfalls erscheint es näher, die Schlusszeile von der Unterdominant aus zu harmonisieren, als die zweite Zeile, noch ehe die Dominant erreicht ist. Wir construieren diese daher harmonisch von der, der Tonika näher verwandten Paralleltonart. In besondern Fällen könnte es indess auch in der Idee des Textes begründet sein, die zweite Strophe schon von der Unterdominant aus zu harmonisieren, dann müsste auch die Schlusszeile anders behandelt werden, und wol nicht in der Weise, wie die zweite, sondern von der Dominant ausgehend (*a*), oder von der Paralleltonart der Unterdominant (*b*):

586.



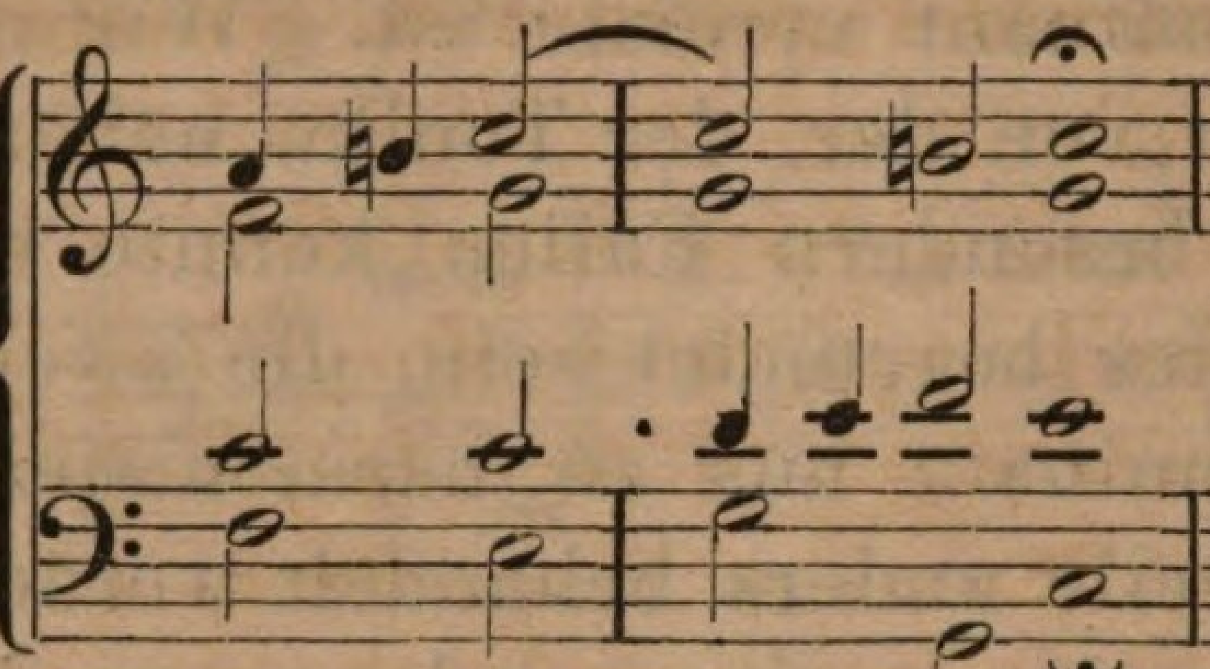
Erwähnt wurde ferner bereits, dass wir statt der Modulation nach der Dominant, in der vierten Zeile, auch einen mixolydischen Schluss setzen können, dann aber wird es zweckmässiger sein den Bass in einem mehr melodischen Gange nach dieser neuen Dominant zu führen:

587.



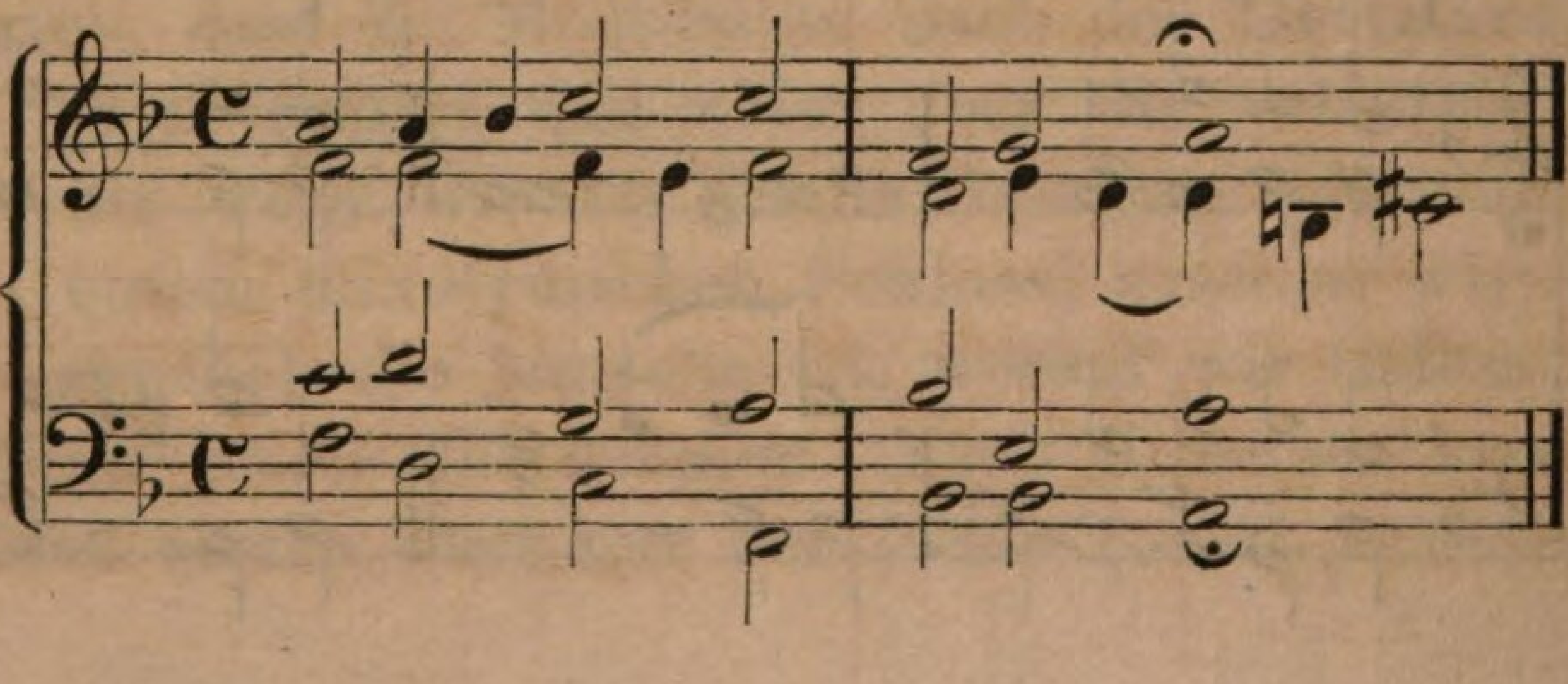
Dem entsprechend müsste auch die vorhergehende Zeile geändert werden. Wir haben bisher jedem Melodieton, mit Ausnahme der Durchgangstöne, einen Accord zuertheilt; die vorletzte Strophe giebt uns Gelegenheit zu zeigen, wie auch ein selbstständiger Ton der Melodie als Vorhalt behandelt werden kann:

588.



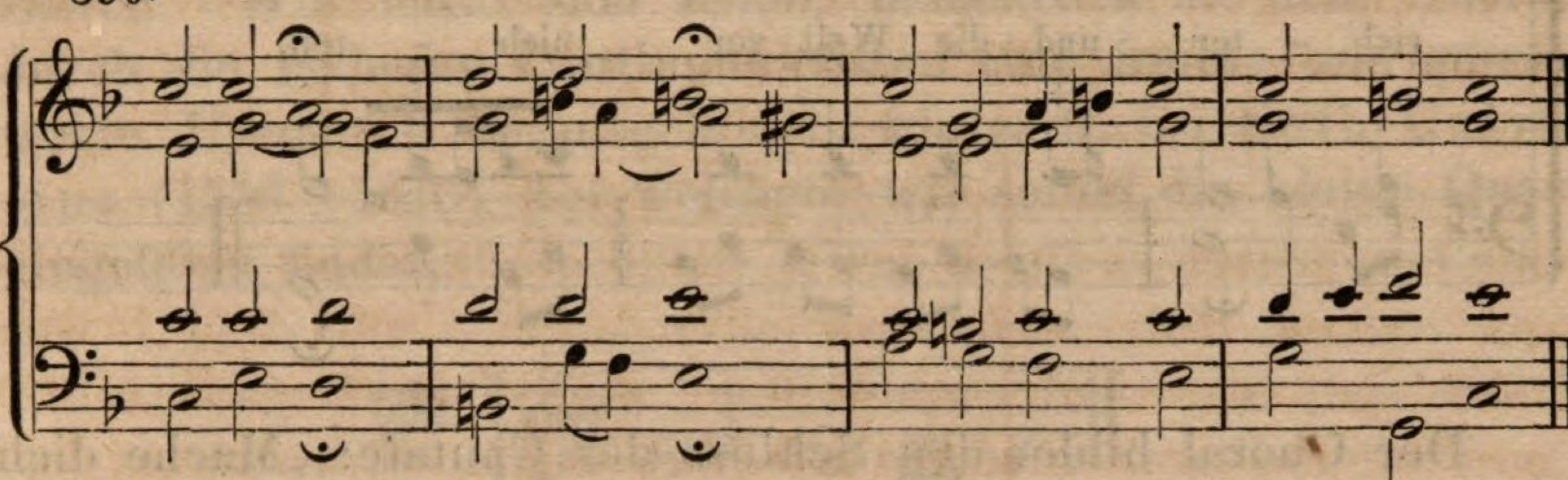
In einzelnen Fällen kann es ferner geboten erscheinen, den Choral auch harmonisch reicher auszustatten. In den grössern Vocalformen: in der Cantate und der Motette, findet er tiefgreifende Anwendung, und hier im Kunstgesange mag er dann auch in einem reichern harmonischen Gewande erscheinen. So könnte gleich der erste Theil als eine Einheit gefasst, und in der ersten Zeile die, für die zweite so bedeutsam werdende Paralleltonart in ihrer Dominant ergriffen werden:

589.



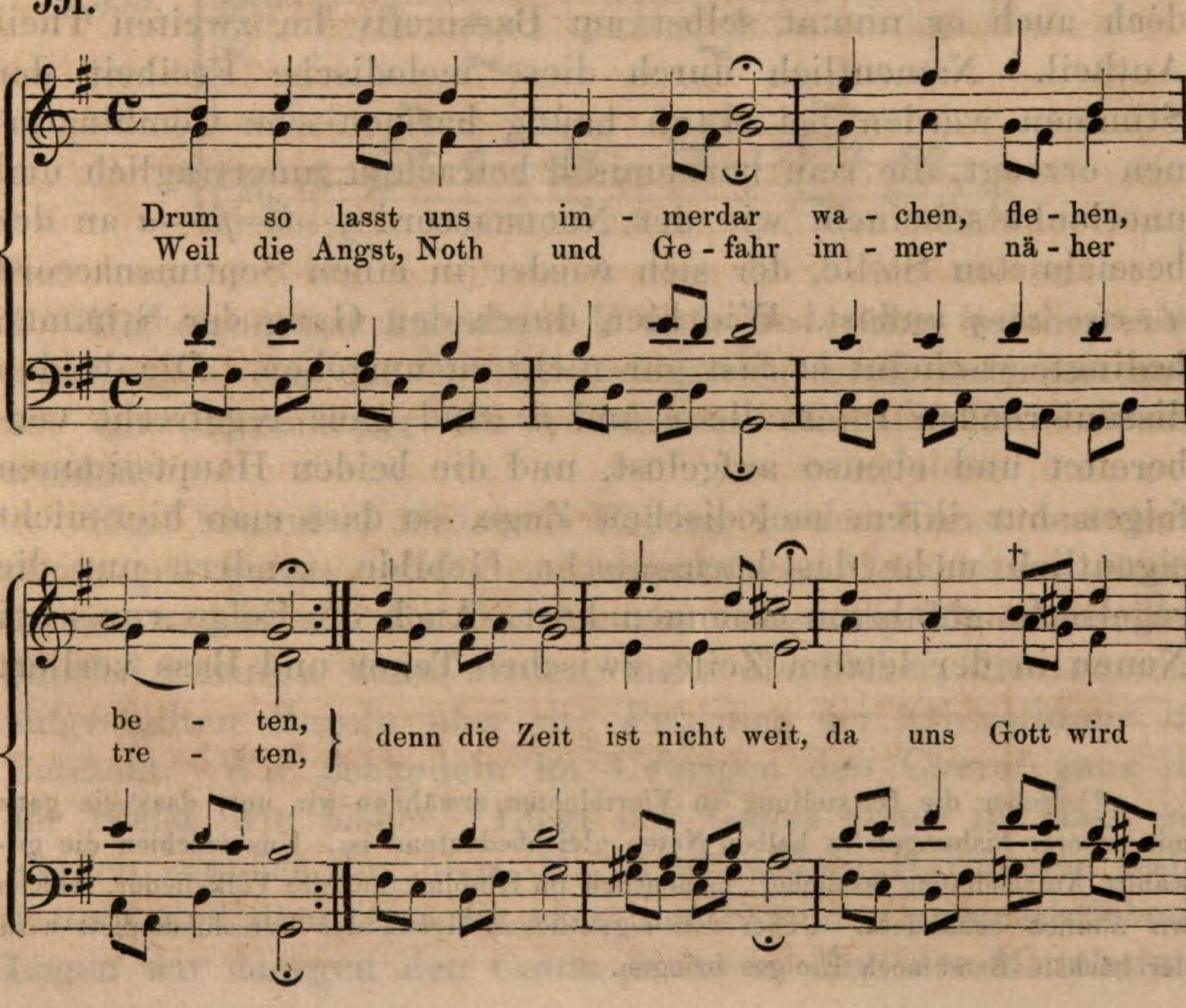
Dann dürfte auch der zweite Theil keinen seiner Schlussfälle behalten, mit Ausnahme des letzten:

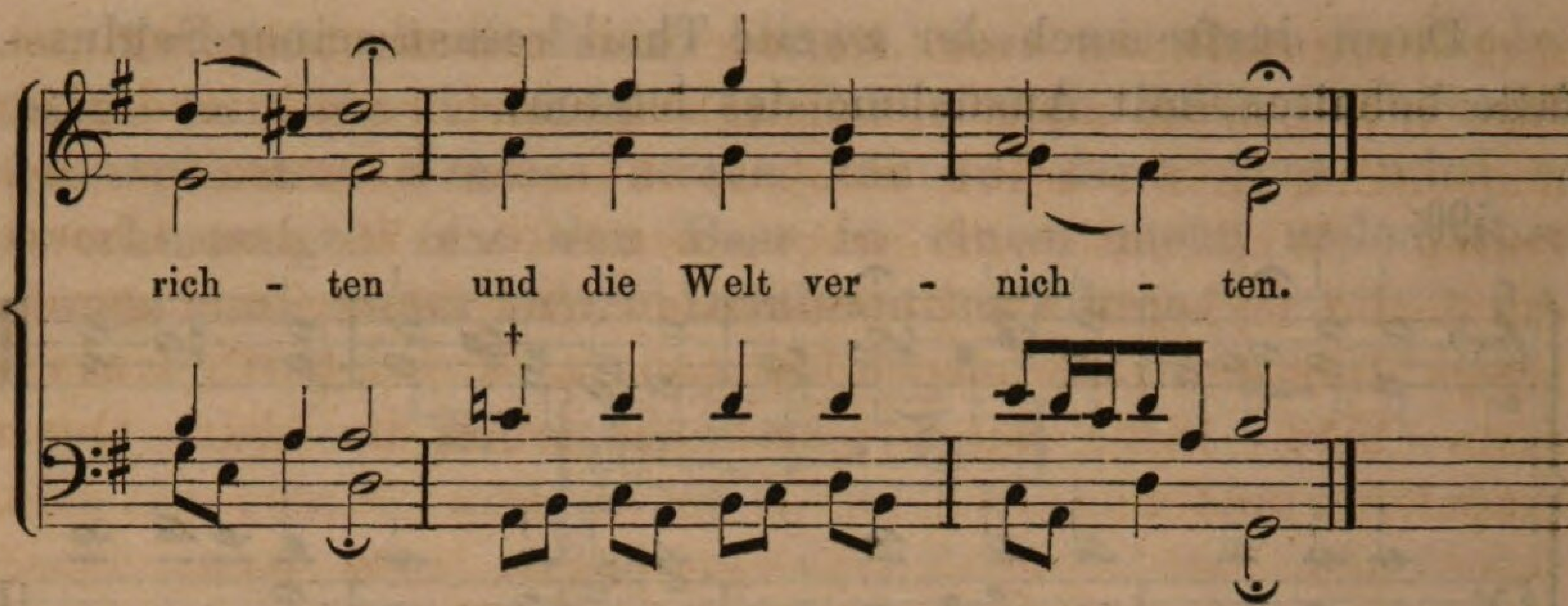
590.



So wenig wir uns gegen eine solche reichere Ausstattung erklären möchten, so geben wir doch jener den Vorzug, welche Bach in seinen zahlreichen Choralbearbeitungen anwendet, die den ganzen harmonischen Apparat in ein möglichst durchsichtiges Stimmgewebe auflöst. Wir geben nachstehend den Choral in einer derartigen Bearbeitung:

591.



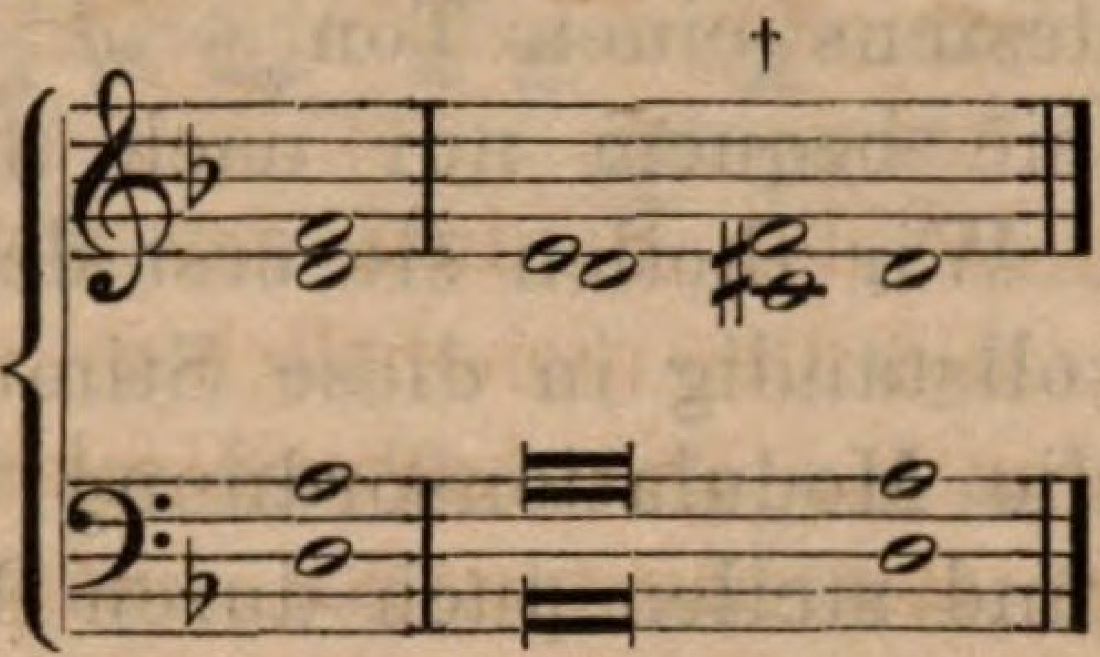


Der Choral bildet den Schluss der Cantate: „Mache dich mein Geist bereit", und dies namentlich veranlasst seine Transposition nach *G-dur* *). Die harmonische Grundlage ist so einfach wie unsere Bearbeitung No. 584; nur in der besondern Weise ihrer Darstellung in den Stimmen wird sie bedeutender und künstlerisch wirksamer. Der Bass ist diesmal die belebteste Stimme, indem er sich streng motivisch gehalten darlegt. Demnächst ist es der Tenor, welcher sich zu grösserer melodischer Freiheit erhebt, weniger schon der Alt; doch auch er nimmt selbst am Bassmotiv im zweiten Theil Antheil. Namentlich durch diese melodische Freiheit der Stimmen werden bei Bach häufig harmonische Combinationen erzeugt, die rein harmonisch betrachtet, unerträglich und unerlaubt scheinen, wie der Nonenaccord *g—h—fis—a* an der bezeichneten Stelle, der sich wieder in einen Septimenaccord *a—cis—e—g* auflöst. Wie hier, durch den Gang der Stimmen bedingt, erscheint er fast gar nicht zu umgehen. Die beiden dissonierenden Intervalle *a* und *fis* sind ganz regelrecht vorbereitet und ebenso aufgelöst, und die beiden Hauptstimmen folgen nur ihrem melodischen Zuge, so dass man hier nicht eigentlich mehr das harmonische Gebilde, sondern nur die regelrecht geführten Stimmen hört. Auch die Folge von zwei Nonen in der letzten Zeile, zwischen Tenor und Bass verliert

*) Ueber die Darstellung in Viertelnoten erwähnen wir nur, dass sie ganz mit unserer bisherigen in halben Noten gleichbedeutend ist. Uns erschien die gewählte Aufzeichnung fasslicher, namentlich im Hinblick auf die Volkslieder, welche wir ähnlich behandeln. Ueber den eigentlichen Grund der Verschiedenheit wird der nächste Band noch Einiges bringen.

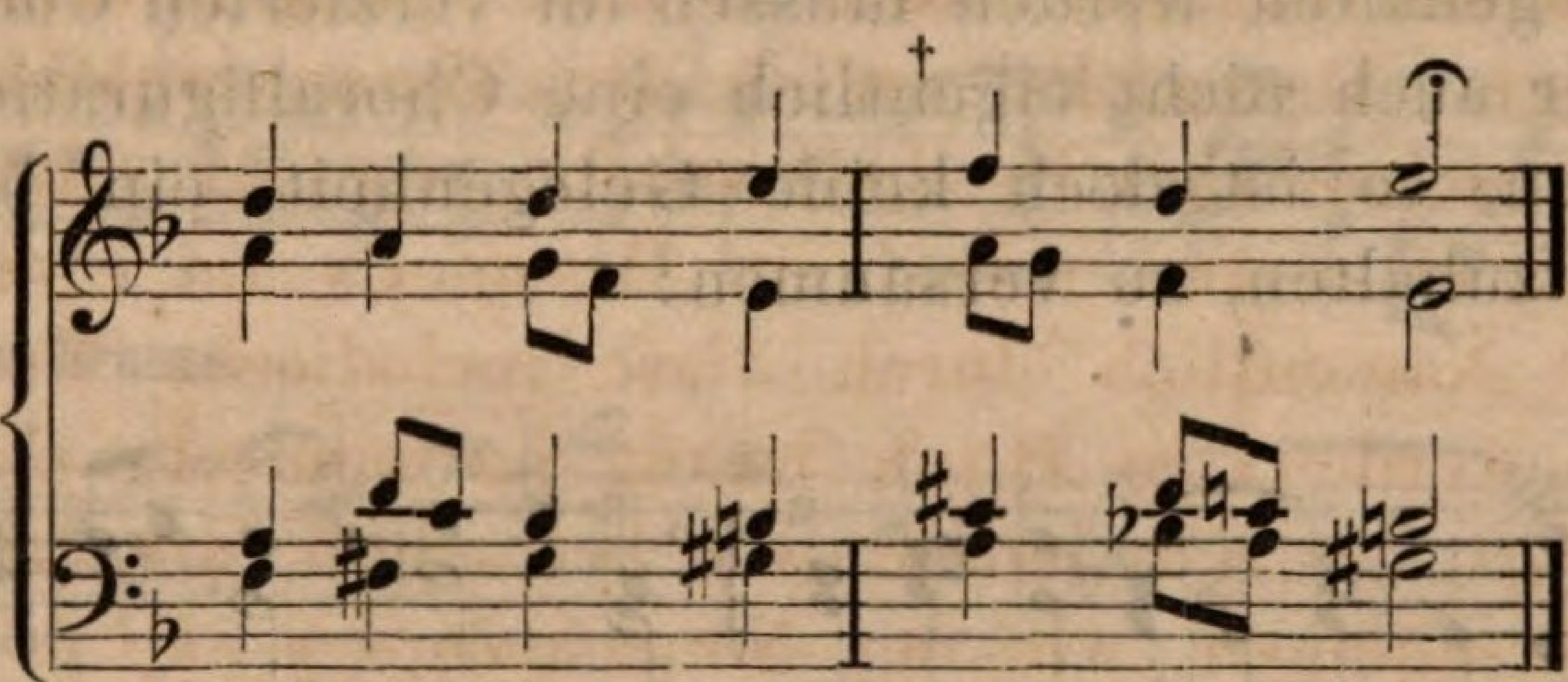
ihre Unsauberkeit, wenn sie wie hier melodisch bedingt ist. Dieser Zug nach melodisch-charakteristischer Selbständigkeit namentlich macht Bach zu dem kühnsten Harmoniker aller Zeiten. Wol hatte sich schon, namentlich an dem Choral, durch die früheren Contrapunktisten eine freiere und gewaltigere Harmonik herausgebildet, wie z. B. bei Seth Calvisius (1556—1615), bei welchem wir selbst die kleine Quart eingeführt finden:

592.



aber doch nirgends so consequent entwickelt, wie bei Bach:

593.

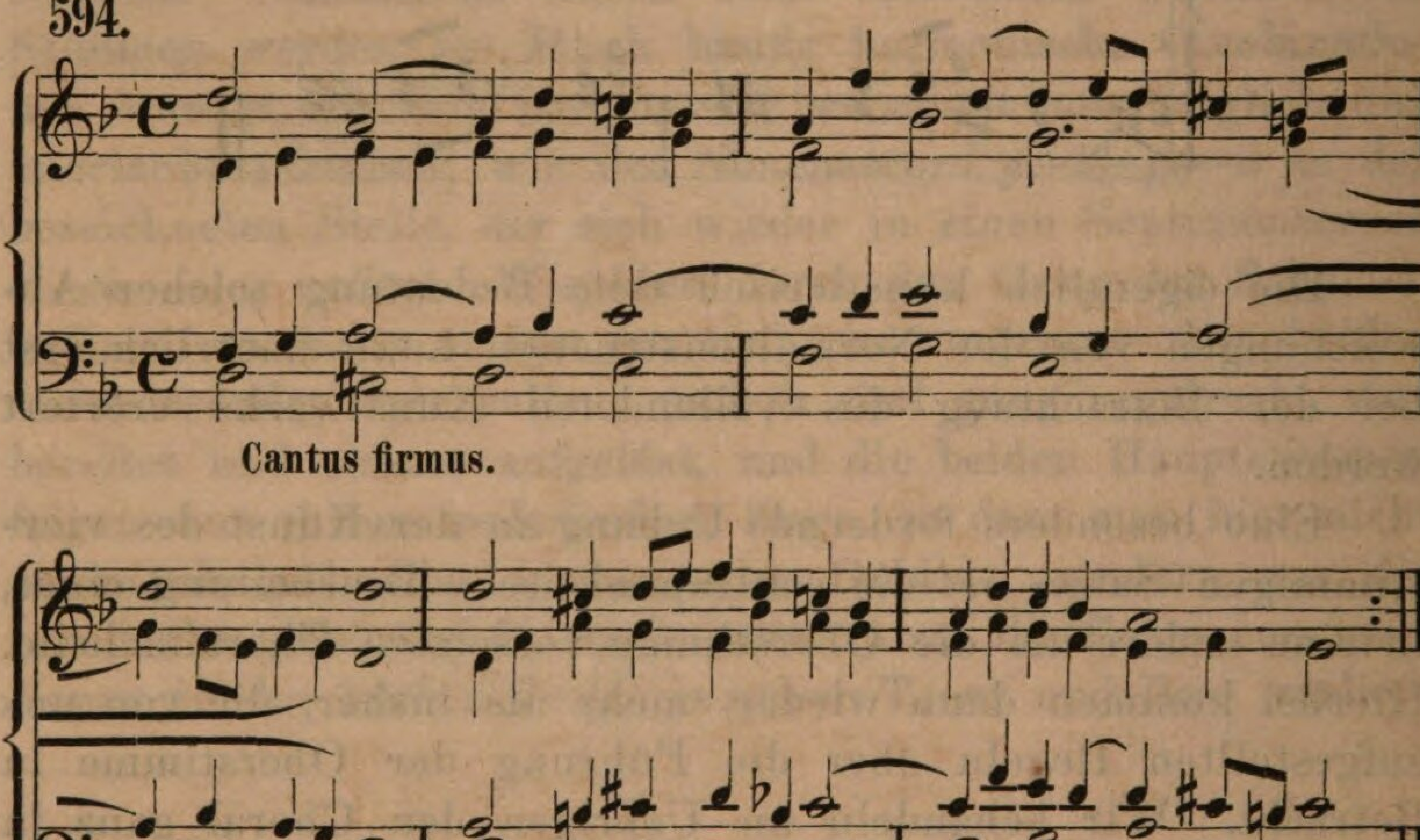


Die eigentlich künstlerisch tiefe Bedeutung solcher Abweichungen von der Normalconstruction kann natürlich erst bei der Betrachtung des vollendeten Kunstwerks erörtert werden.

Eine besonders fördernde Uebung in der Kunst des vierstimmigen Satzes ist die contrapunktische Bearbeitung einer, in eine andere als die Oberstimme versetzten Choralmelodie. Hierbei kommen dann wieder, mehr als bisher, die von uns aufgestellten Regeln über die Führung der Oberstimme in Betracht. Wir behandeln im Uebrigen den Choral ganz in der Weise wie bisher. Liegt der *Cantus firmus* im Bass, so werden zugleich die, über ihm zu erbauenden Harmonien festgestellt und dann erst die einzelnen Stimmen ausgeschrieben. Legen wir dagegen den *Cantus firmus* in eine der Mittelstim-

men, so versehen wir ihn erst mit dem Bass, durch welchen gleichfalls die harmonische Grundlage bestimmt ist. Wir werden nicht nöthig haben, diese ganze Aufgabe sehr ausführlich zu erläutern. Wir wählen den ersten Theil der Melodie: „Herr ich habe missgehandelt". Sie wird in der Regel in *E-moll* gesungen. Wenn wir sie dem Bass oder dem Alt übertragen, werden wir sie indess mindestens einen Ton tiefer transponieren müssen, weil sie sonst den bequemen Umfang beider Stimmen um mindestens einen Ton — *d* — übersteigt. Der Tenor aber wird sie bequem nur nach *A-moll* transponiert ausführen können. Wir theilen sie erst dem Bass zu, schreiben die Melodie vollständig in diese Stimme und bestimmen zuerst wiederum die Modulationsordnung durch Feststellung der Theilschlüsse, und stellen auch durch Bezifferung die weitere Harmonisation fest, ehe wir an die Ausführung der übrigen Stimmen gehen. Diese werden natürlich möglichst abweichend gehalten werden müssen im verzierten Contrapunkt. Wenn wir auch nicht eigentlich eine Choralfiguration schreiben wollen, so ist doch keine Gelegenheit, ein bestimmtes Motiv festzuhalten, zu versäumen:

594.



Wir haben namentlich die Zeilenschlüsse reicher ausgestattet und zwar auf Grundaccorden. Dass wir auch mit einem

Sextaccord den Schluss einleiten und erst auf der zweiten Hälfte der langen Note einen Grundaccord gewinnen können, wollen wir an dem Schlusse der folgenden Zeile nachweisen:

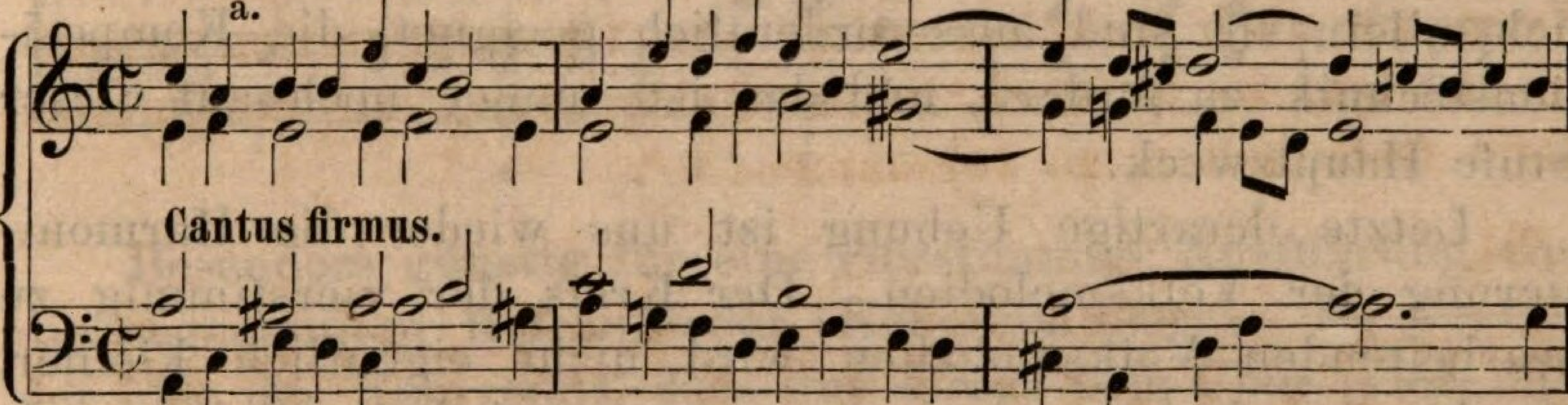
595.

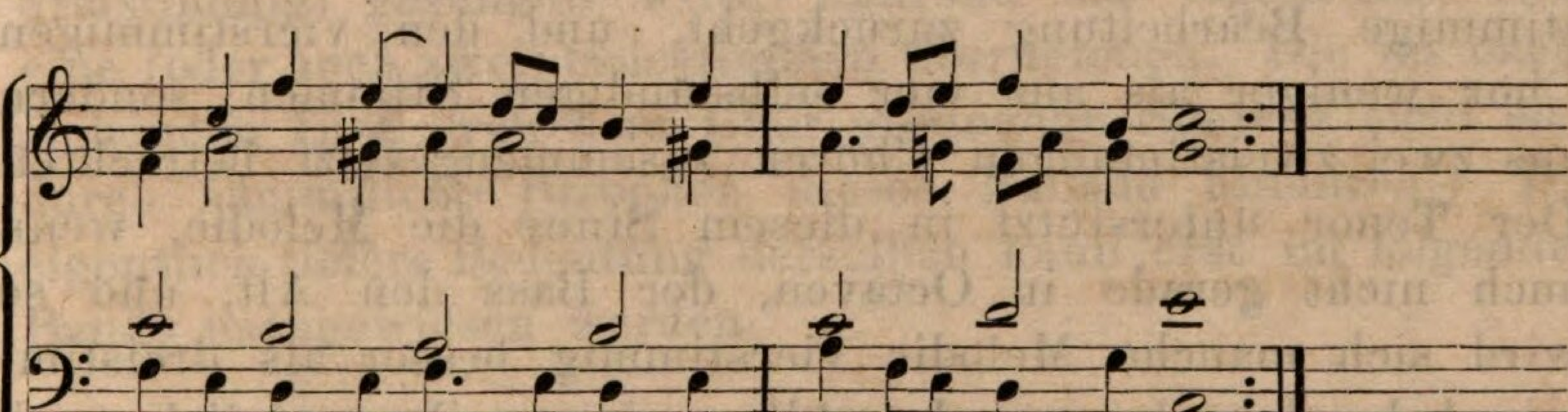


Um die Melodie in den Tenor legen zu können, versetzen wir sie nach *A-moll* und contrapunktieren dann in der angegebenen Weise:

596.

a.





b.

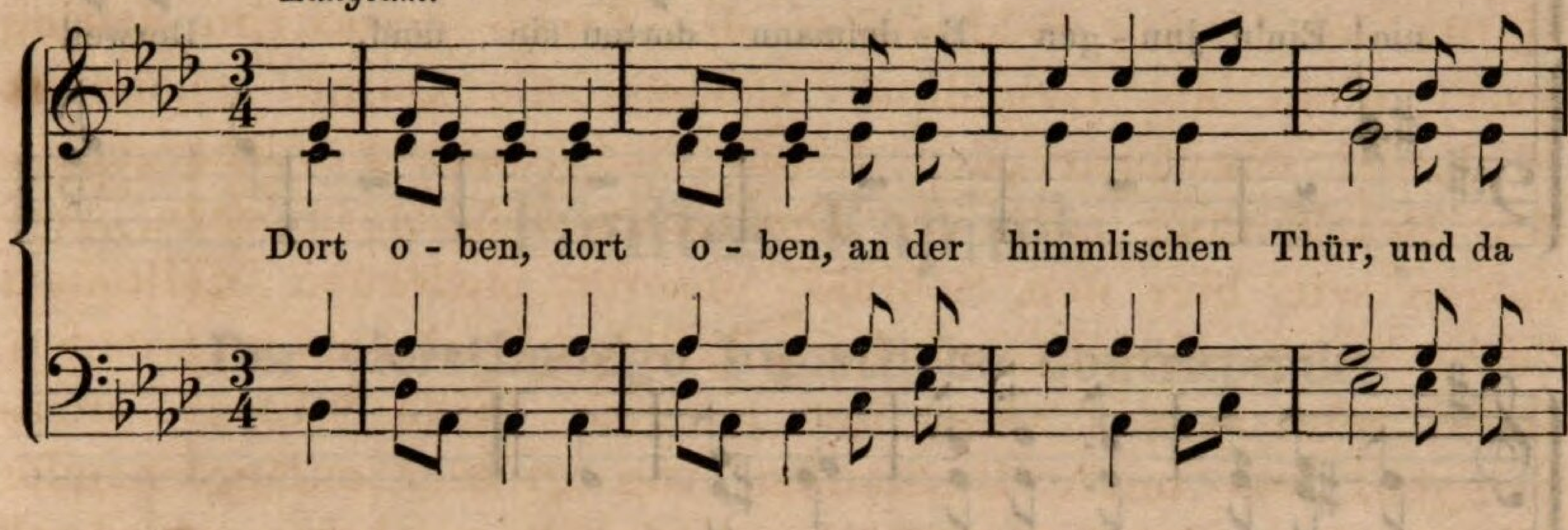


Hierbei sind wir weit weniger harmonisch beschränkt, als wenn der *Cantus firmus* im Bass liegt. So könnten wir die erste Zeile auch in *D-moll* schliessen, indem wir die zweite Hälfte der langen Schlussnote des *Cantus firmus* (im dritten Tact) nicht als Grundton, sondern als Quint behandeln. Während wir ferner den ersten Theil unserer vorhergehenden Bearbeitung nach der Dominant wenden mussten, vermögen wir hier den Schluss, unserer modernen Molltonart besser entsprechend, nach der parallelen Durtonart zu wenden. Dabei wäre es uns sogar hier möglich, beide Schlüsse anzubringen, was unter Umständen von grosser entsprechender Wirkung werden kann (596*b*). Der Alt erscheint melodisch weniger entwickelt, weshalb wir ihn rhythmisch mannichfaltiger zu halten suchten. Die Vollendung beider Bearbeitungen, wie die dritte, nach welcher die Melodie in den Alt tritt, müssen wir dem Fleiss des Schülers überlassen. Künstlerische Bedeutung gewinnen diese Bearbeitungen nicht eigentlich, allein sie sind ausserordentlich geeignet, die Kompositionstechnik zu fördern, und das ist immer noch auf dieser Stufe Hauptzweck.

Letzte derartige Uebung ist uns wieder die Harmonisierung der Volksmelodien. Der Kreis der vierstimmig zu bearbeitenden Volksmelodien wird nicht eigentlich kleiner, als der der dreistimmigen, wenn man wieder auf die zweistimmige Bearbeitung zurückgeht, und den vierstimmigen Chor weniger als aus vier selbständigen Stimmen, sondern aus zwei zweistimmigen Chören zusammengesetzt betrachtet. Der Tenor unterstützt in diesem Sinne die Melodie, wenn auch nicht gerade in Octaven, der Bass den Alt, und so wird sich manche Melodie vierstimmig besser als dreistimmig behandeln lassen. Im Allgemeinen gilt natürlich auch hier, was wir bei der dreistimmigen Bearbeitung anführten, dass nicht jeder Ton, sondern nur eine bestimmte Gesangsphrase zu harmonisieren ist. So würden wir bei einer vierstimmigen Bearbeitung der, unter No. 501 und 503 gegebenen Volkslieder im Allgemeinen die zweistimmige Behandlung beibehalten, ebenso wie die Unterstimme, und dieser, wo es eben angeht, noch im Tenor die Quint beigeben. Die religiösen und ernster gehaltenen Melodien erfordern eine grös-

sere Selbständigkeit der Stimmpaare in dem vorhin angegebenen Sinne:

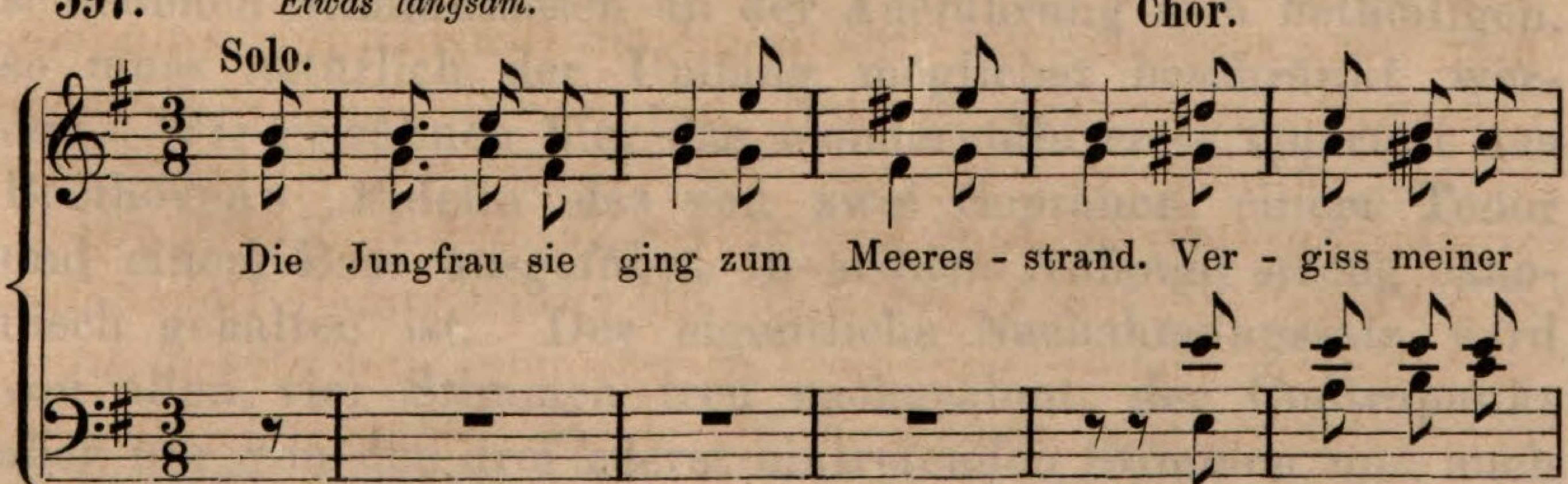
597. *Langsam.*





Besonders günstig für eine vierstimmige Ausführung sind die sogenannten Refrainlieder (Kehrreimlieder). Es liegt in der Idee des Kehrreims, dass nur dieser vom Chor (vier- oder dreistimmig) gesungen wird, während das eigentliche Lied eine (oder auch zwei) Solostimmen übernehmen. Die im nachstehenden Liede von dem Chor gesungene Sentenz zieht sich durch sämmtliche Strophen dieser Ballade hindurch. Die eigentlich tiefere Bedeutung derselben kann erst im folgenden Bande nachgewiesen werden.

597. *Etwas langsam.*




Solo.
Chor.
nie! Ein'n jun - gen E - delmann dorten sie fand. Derweil
grü - net die Lind' auf dem Ei - land schon.

Fünftes Kapitel.

Der vierstimmige künstliche Contrapunkt.

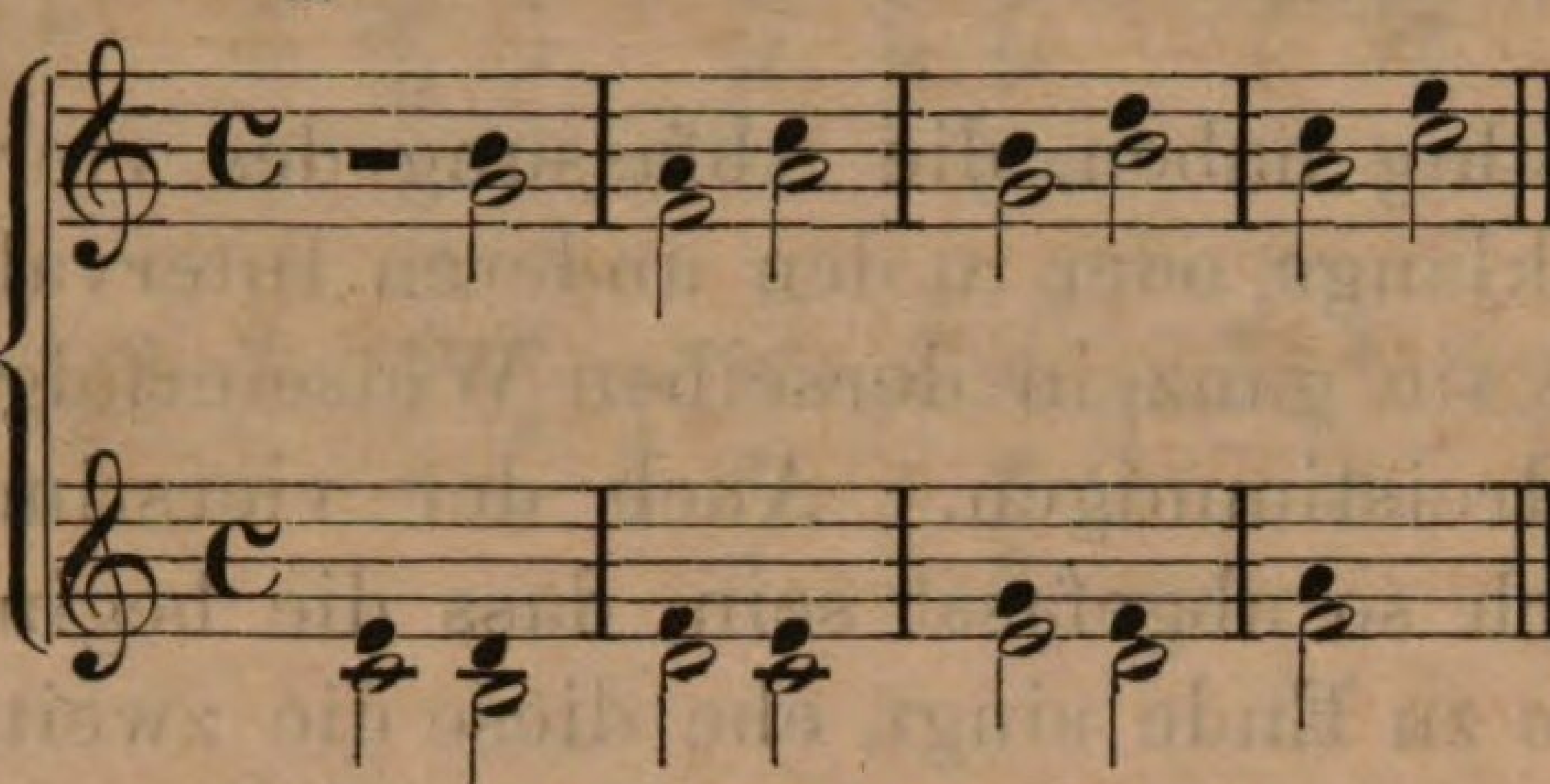
Wir werden nicht nöthig haben, die Abfassung des vierstimmigen Canons im Einklange oder in den anderen Intervallen näher darzuthun, weil sie ganz in derselben Weise erfolgt wie die des zwei- oder dreistimmigen. Auch der vierstimmige Canon kann natürlich so abgefasst sein, dass die beginnende Stimme die *Proposta* zu Ende singt, ehe diese die zweite Stimme übernimmt, dann wird sie in derselben Weise mit drei Stimmen contrapunktiert, wie No. 183 in 185 mit einer zweiten, und No. 515 und 523 mit einer zweiten und dritten. Sollen die nachahmenden Stimmen früher eintreten, ehe die *Proposta* zu Ende ist, so muss auch der vierstimmige Canon tactweis erfunden werden, wie der zwei- (No. 189) oder der dreistimmige Canon (No. 528). Der Canon im Einklange ist natürlich nur von gleichen Stimmen auszuführen. Grössere Mannichfaltigkeit gewährt natürlich der, in dem doppelten Contrapunkt der Octave abgefasste vierstimmige Canon, der von gleichen, aber zugleich auch von verschiedenen Stimmpaaren, von zwei Sopranen und zwei Tenören, oder zwei Alten und zwei Bässen ausgeführt werden kann. Soll jede der verschiedenen Stimmklassen an der Ausführung sich betheiligen, so muss natürlich der Umfang möglichst beschränkt werden. Wir erwähnen hier das wundervolle erste Quartett aus Beethoven's „Fidelio" das von zwei Sopranen, einem Tenor und einem Bass ausgeführt, in seinem Anfange streng canonisch gehalten ist. Der eigentliche Nachahmungssatz wird von allen vier Stimmen treu nachgeahmt; der Contrapunkt aber nur von den drei zuerst eintretenden Stimmen und auch nur zum Theil. Im Uebrigen entspricht es dieser Zusammen-

setzung der Stimmen mehr das natürliche Verhältniss derselben, auch bei der Nachahmung festzuhalten, also den Alt gegen den Sopran im Verhältniss der Quint oder Quart, den Tenor im Verhältniss der Octave zum Sopran, den Bass in dem zum Alt eintreten zu lassen.

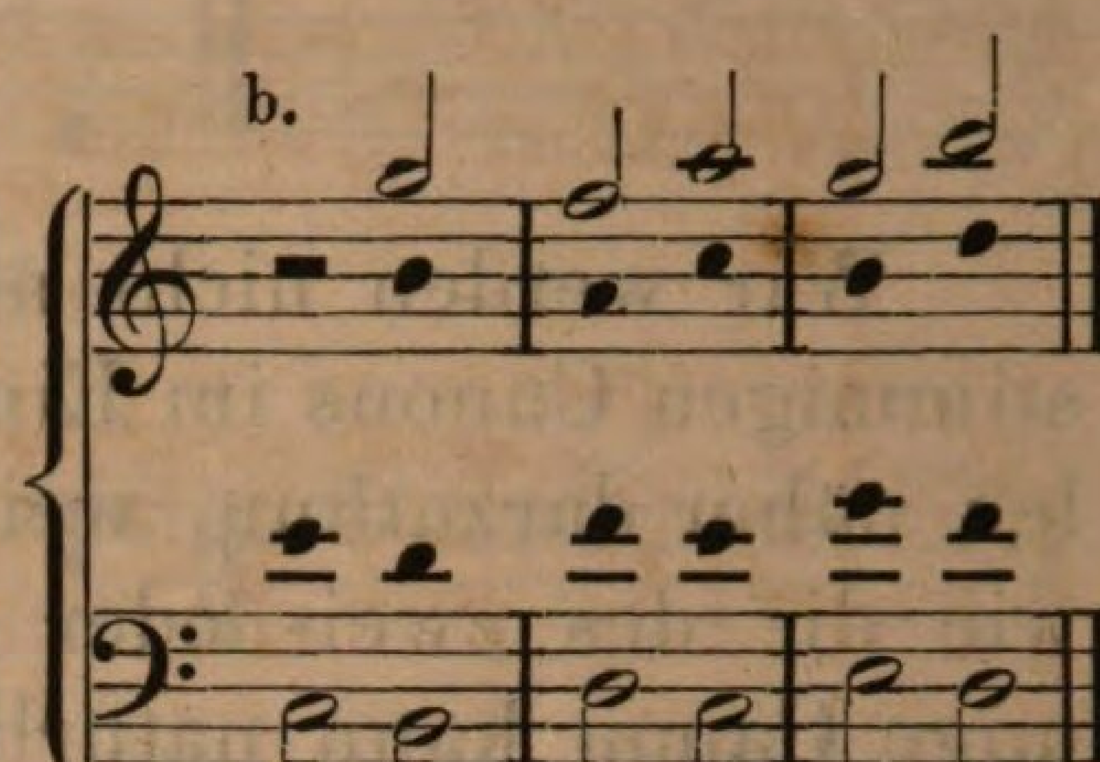
Für die ersten Uebungen rathen wir wieder die S. 87 ff. verzeichneten Skelette zu verwenden, die leicht durch Zufügung von Terzenparallelen vierstimmig werden.

599. (Vergl. No. 209.)

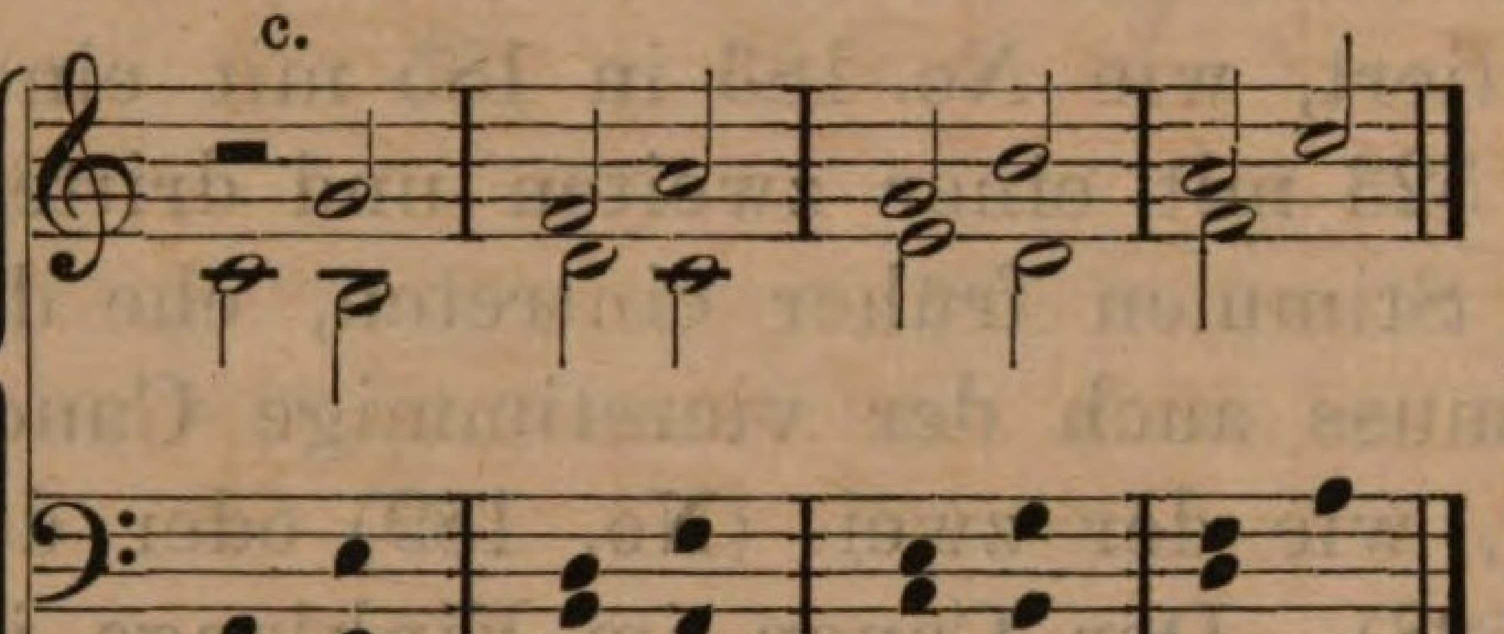
a.



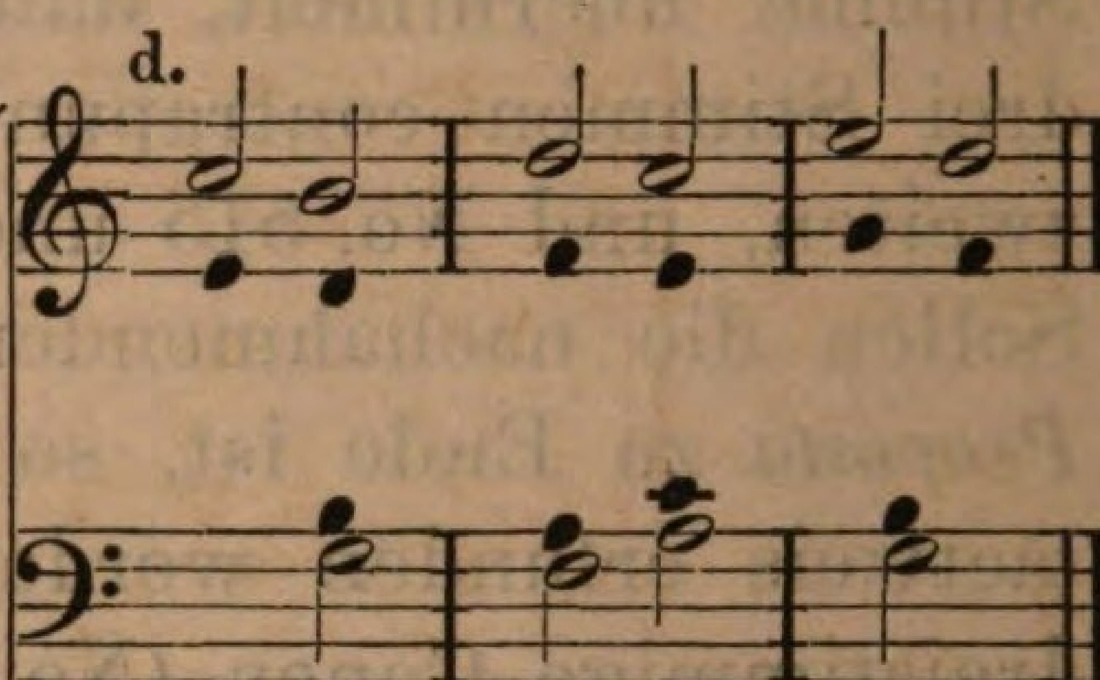
b.



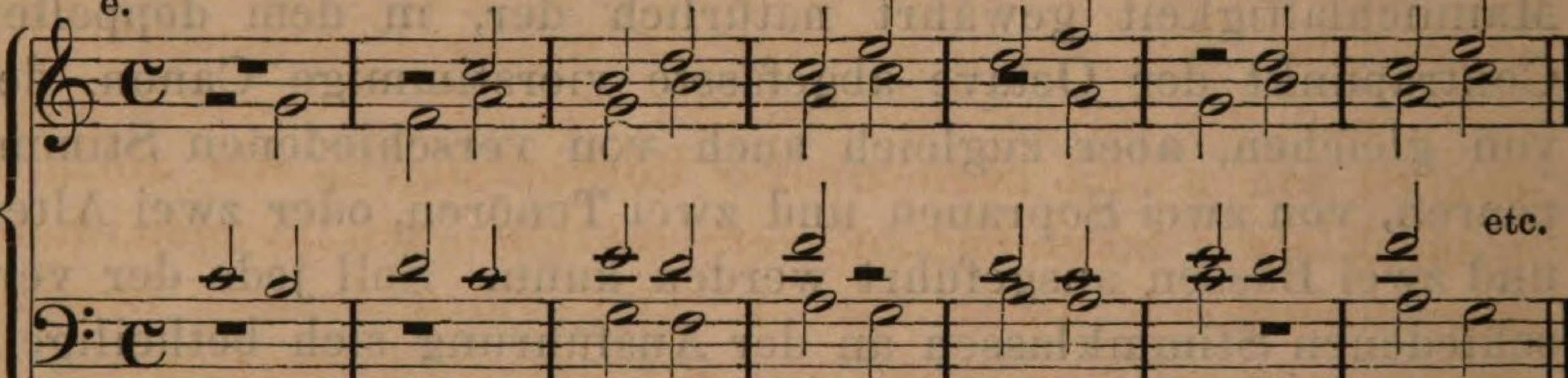
c.



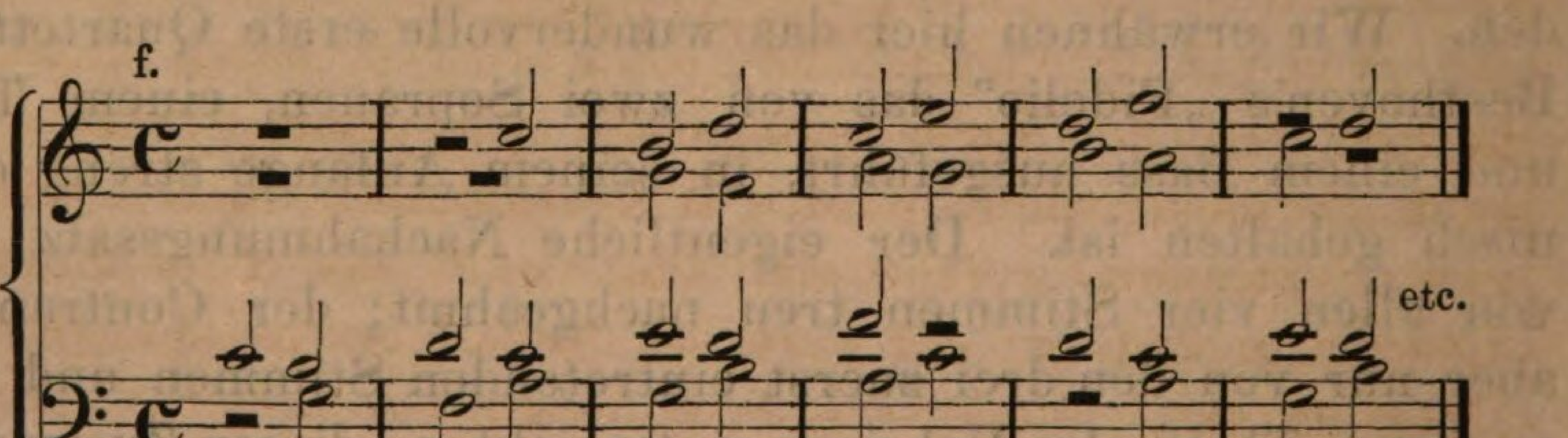
d.



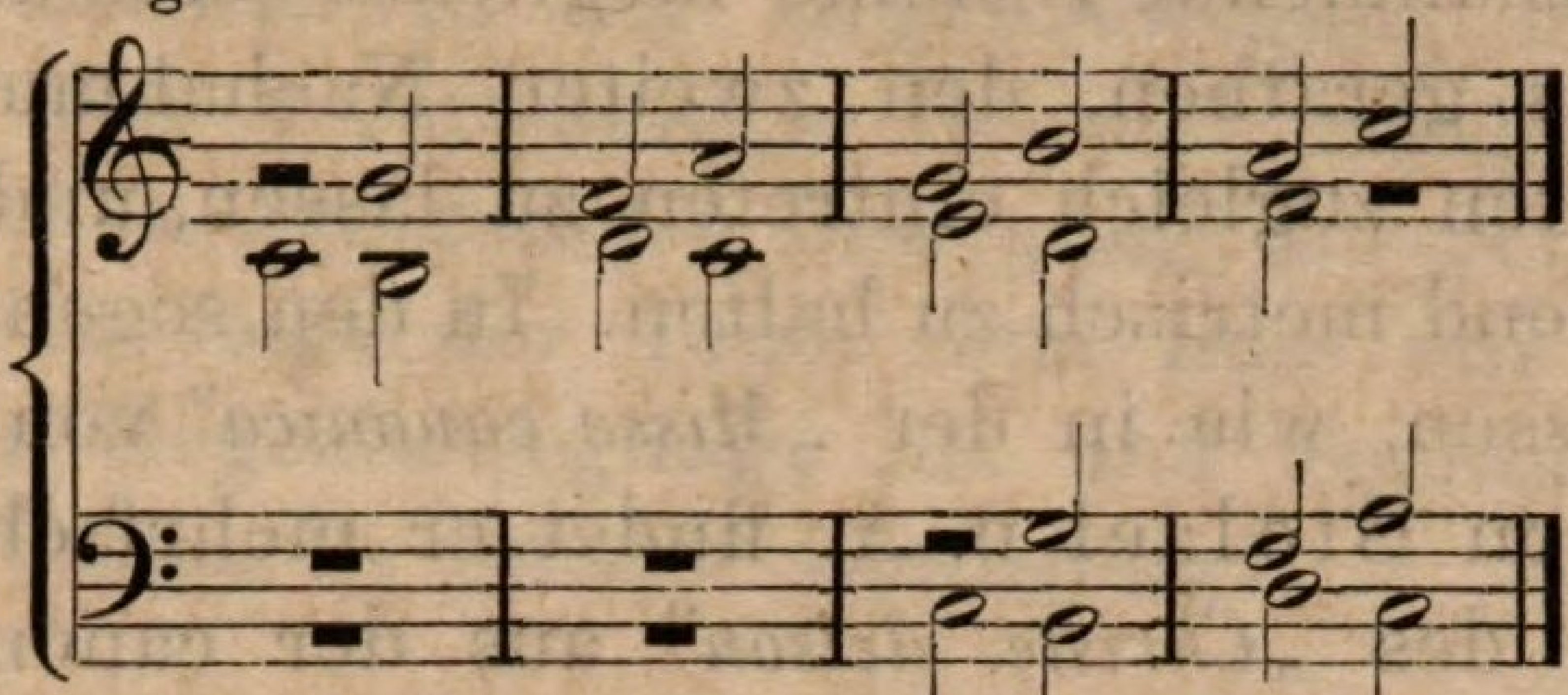
e.



f.



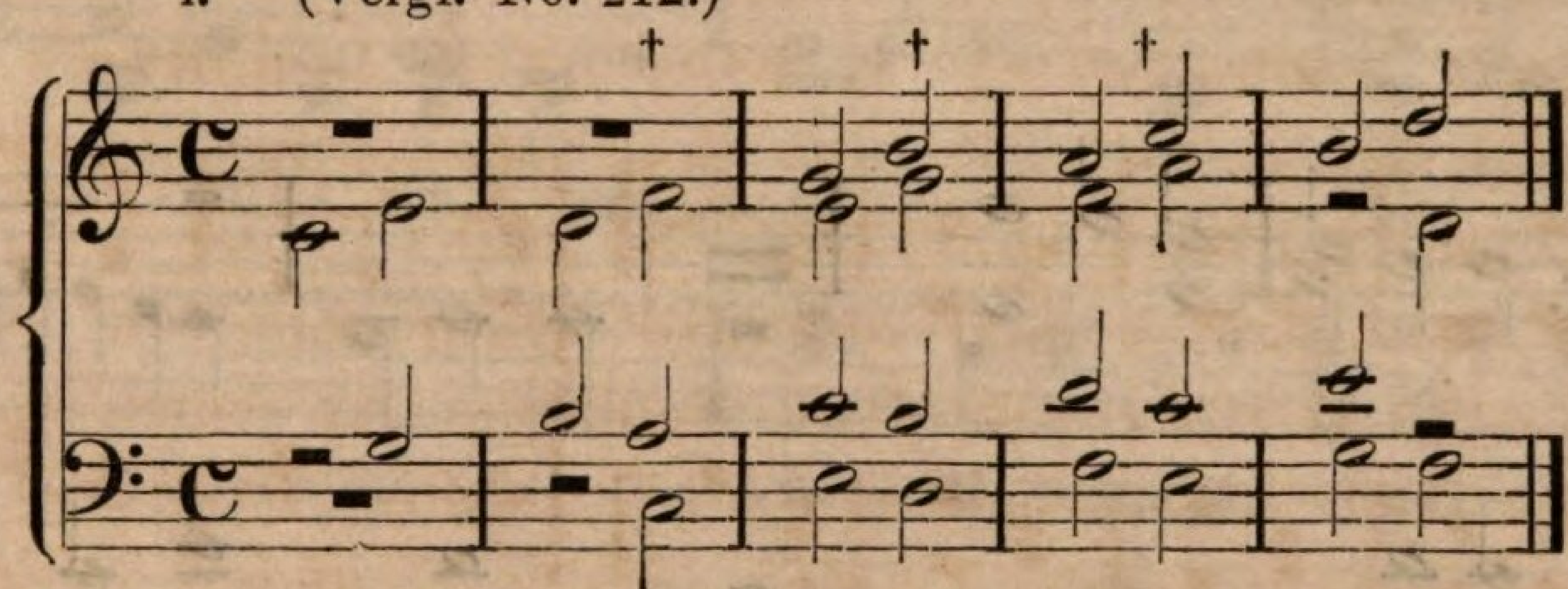
g.



h. (Vergl. No. 211.)



i. (Vergl. No. 212.)



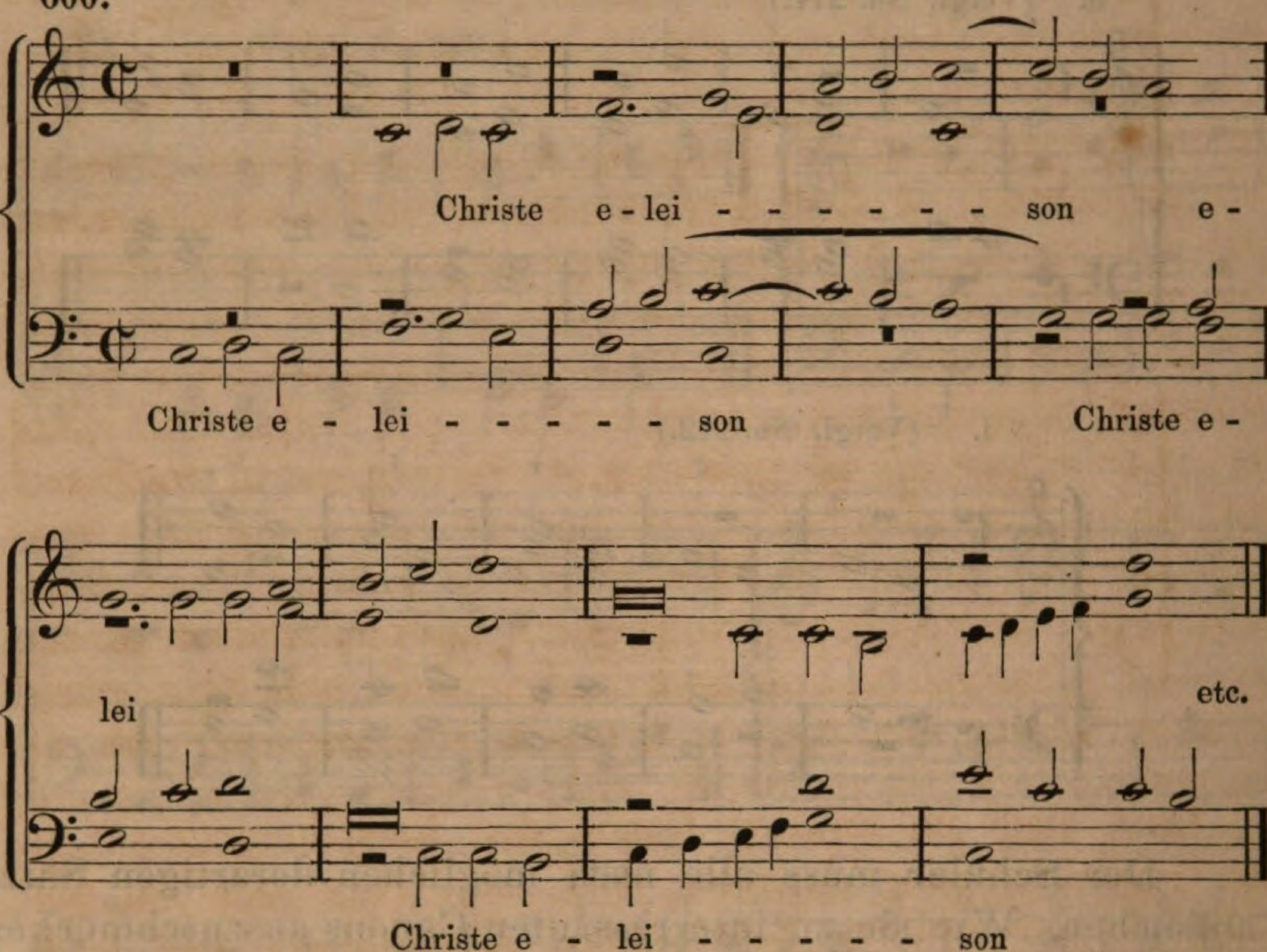
Der Schüler muss alle noch möglichen derartigen Sätze aufsuchen. Wie sie zu interressanten Canons auszuschmücken sind, und wie namentlich dadurch unschöne Fortschreitungen der Stimmen und harmonische Verbindungen, wie die unter *i* durch ein † bezeichneten, verbessert werden können, haben wir hinlänglich nachgewiesen. Die ersten unserer Beispiele führen uns auf eine neue Form des vierstimmigen Canons, den

Doppel-Canon,

bei welchem der Nachahmungssatz zweistimmig erscheint und auch so nachgeahmt wird. Wir erkannten aber bereits eine zweite Stimme, welche sich eng in Terzen oder Sexten an die erste anschliesst, für werthlos, deshalb erscheint auch nur der Doppelcanon künstlerisch bedeutsam, bei welchem sich die

zweite nachzuahmende Stimme möglichst selbständig gestaltet. Daher ist es gerathen, den zweiten Nachahmungssatz nicht mit dem ersten zugleich eintreten zu lassen, und ihn namentlich abweichend metrisch zu halten. In den sogenannten „canonischen" Messen, wie in der „*Missa canonica*" von Palestrina, von Fux, von Stölzel u. A. findet er mehrfach Anwendung. Der Anfang des „*Christe eleison*" aus der canonischen Messe von Fux mag die Form etwas näher erläutern:

600.



Den einen Canon führen Bass und Alt in der Octave, den andern Tenor und Alt auf der Dominant gleichfalls in Octaven aus. Gewöhnlich wird der eine Nachahmungssatz als *Cantus firmus* gefasst und der zweite dann als dessen Contrapunkt. Dann treten beide, wenn der letztere namentlich recht abweichend gefasst ist wol auch gleichzeitig ein, wie in Klengel's „*Canone doppio alla Dominante a 4 parti*"*) In den erwähnten canonischen Messen gewinnt der Doppelcanon noch dadurch eine grösse Mannichfaltigkeit der Anwendung, dass

*) In dessen: Canons et fugues. Leipzig, Breitkopf & Härtel. No. XXI.

zugleich die Themen in der Gegenbewegung miteingeführt werden. In dem vorerwähnten Beispiel erfolgt die Nachahmung immer in der geraden Bewegung; im „*Crucifixus*" der Messe von Fux folgt der Tenor dem Bass mit dem ersten Thema in der Gegenbewegung; Alt und Sopran folgen mit dem zweiten Canon in gerader Bewegung:

601.



Dass auch im zweiten Canon der Nachahmungssatz in der Gegenbewegung eintreten darf, ist selbverständlich und bedarf keiner weitern Erörterung. Erwähnt sei nur noch, dass wenn beide Nachahmungssätze in der Gegenbewegung eintreten sollen, sie unter sich keine Dissonanzen bilden dürfen, da diese in der Gegenbewegung keine regelrechte Auflösung erfahren würden. Die Abfassung dieser neuen Arten des Canons erfolgt natürlich meist tactweis; selbst wenn man die, unter No. 599 verzeichneten Harmoniefolgen zu Grunde legte, wird es nothwendig werden, die ganze Arbeit in allen Stimmen von Tact zu Tact weiter zu führen. Da derartige Arbeiten sehr geeignet sind, die Herrschaft über das gesammte Darstellungsmaterial zu vermitteln, so rathen wir sie dem Schüler immerhin ernstlich an, wenn auch diese gekünstelten Formen an sich selten dem, auf sie verwandten Fleisse ent-

sprechen werden. Wie sie in einzelnen Fällen als Theile des zusammengesetzten Kunstwerks bedeutungsvoll werden können, werden wir schon bei der weitern Betrachtung der Fuge, namentlich aber im zweiten Bande unserer Unterweisung darzulegen vermögen.

Auch über die Abfassung und Bedeutung des

vierfachen Contrapunkts

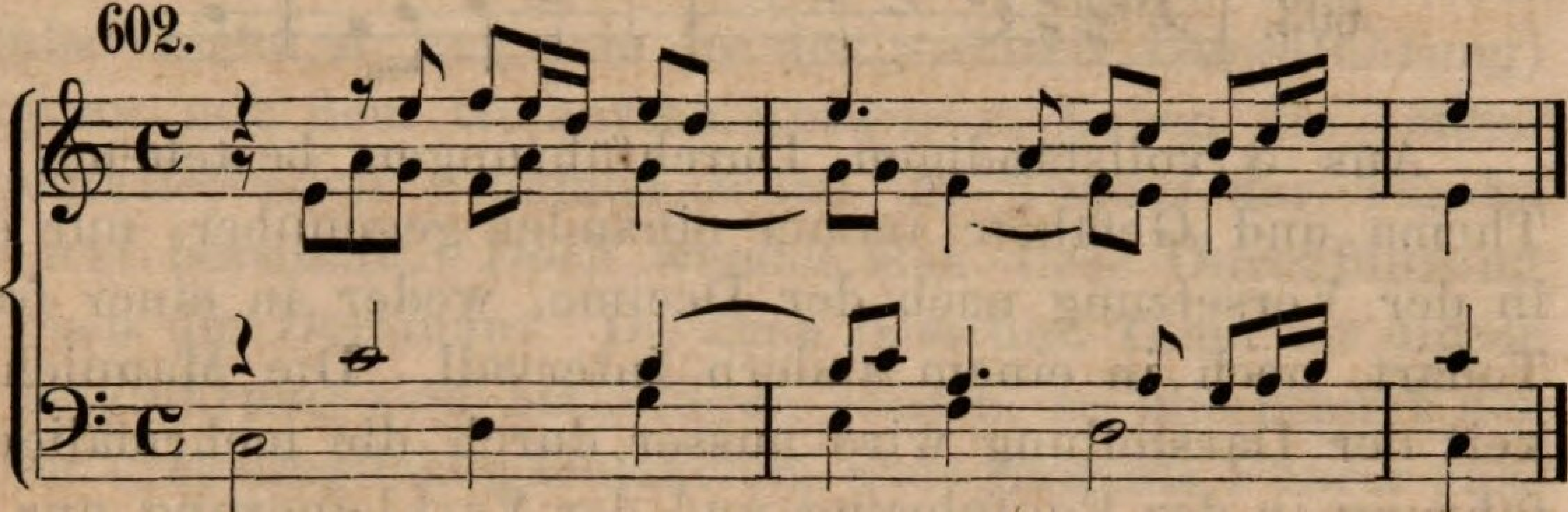
werden wir hier nur wenig nach dem bereits in Beziehung auf den doppelten und dreifachen Contrapunkt Erörterten zuzusetzen haben. Ein, im vierfachen (auch vierdoppelt genannt) Contrapunkt erfundener Satz lässt die Versetzung aller vier Stimmen zu, so dass jede Sopran, Alt, Tenor oder Bass sein kann. Wie beim doppelten und dreifachen Contrapunkt kann diese Versetzung in der Octave oder auch nach den andern Intervallen (also im vermischten vierfachen Contrapunkt) erfolgen. Vom vierfachen Contrapunkt in der Octave gilt natürlich alles, was wir vom dreifachen angaben. Neben Consonanzen können auch Dissonanzen eingeführt werden, wenn sie in der Umkehrung keine fehlerhaften Fortschreitungen ergeben. Quarten sind daher auch hier zu vermeiden, da sie in der Versetzung zu Quinten werden und die Quint muss vorsichtig eingeführt werden, da sie in der Umkehrung zur Quart wird, welche häufig der Vorbereitung und Auflösung bedarf. Ein nach diesen Grundsätzen ausgearbeiteter Satz lässt dann vierundzwanzig Versetzungen zu:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.	XIV.
1	4	3	2	3	2	3	2	1	1	1	2	4	2
2	1	4	3	1	3	2	1	3	2	4	4	2	1
3	2	1	4	2	1	1	3	2	4	2	1	1	4
4	3	2	1	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3

XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.	XX.	XXI.	XXII.	XXIII.	XXIV.
3	1	1	4	4	2	4	4	3	3
1	4	3	1	3	4	3	2	4	2
4	3	4	3	1	3	2	3	2	4
2	2	2	2	2	1	1	1	1	1

Die ersten vier heissen wieder Hauptversetzung, weil sämmtliche Stimmen versetzt sind; bei den nächsten fünf bleibt die vierte, dann die dritte, dann die zweite und bei den letzten fünf die erste Stimme unverändert.

602.



Der Schüler muss alle 24 Versetzungen dieses Satzes aufsuchen und dann die geeignetsten auswählen, da nicht alle gleich brauchbar erscheinen und die Zahl derselben selbst in einer gross und weit angelegten Composition immerhin beschränkt werden muss.

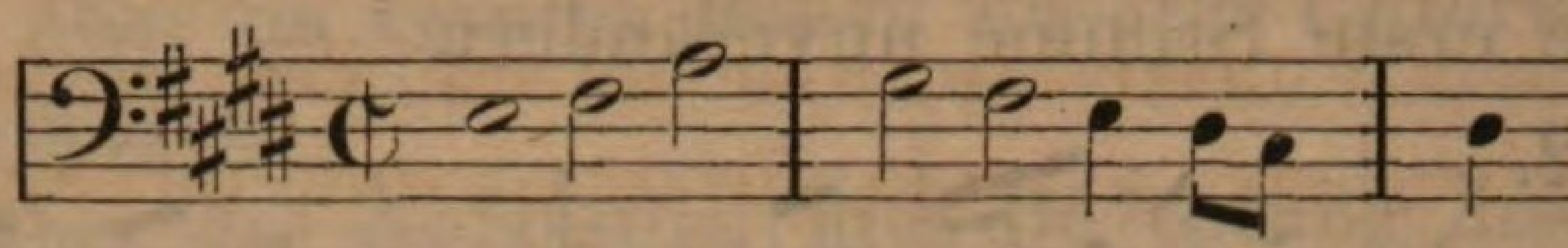
Soll neben dieser Versetzung in die Octave auch noch eine andere Stimme in die Decime oder Duodecime versetzt werden, so muss im erstern Falle der zu versetzenden Stimme eine Terz, im letztern eine Quint zugesetzt werden können, ohne dass dadurch ein anderer Accord als ein Dreiklang oder Dominantaccord entsteht. Das Verfahren ist das an No. 519 erläuterte.

Praktische Anwendung findet natürlich auch der vierstimmige Contrapunkt erst in den grössern Formen, zunächst namentlich in der

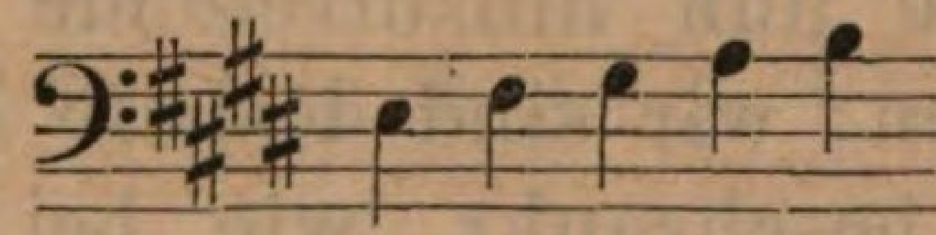
vierstimmigen Fuge.

Wir konnten schon erwähnen, dass die Vierstimmigkeit der Idee der Fuge wieder mehr entspricht, als die Dreistimmigkeit. Die vierte nun hinzutretende Stimme übernimmt wieder den Gefährten; wir sind deshalb in der Wahl unserer Themen so wenig beschränkt, wie bei der zweistimmigen Fuge, weil in allen Fällen die Dominantbewegung in dem neu eintretenden Gefährten zu Ende geführt wird. In Bezug auf die Wiederschläge ersehen wir auf den ersten Blick, dass wir jetzt eine ungleich grössere Mannichfaltigkeit ihrer Anordnung zu erreichen vermögen, als bei der zwei- und drei-

stimmigen Fuge. Ein vortreffliches Beispiel dies zu erweisen, liefert die *E-dur*-Fuge im zweiten Theil des „wohltemperierten Klaviers" über das Thema:

603. 

Aus 5 vollständigen Durchführungen bestehend, treten Thema und Gefährte immer einander gegenüber, nur einmal in der Versetzung nach der Decime, weder in einer fremden Tonart, noch in einem andern Intervall. Die Mannichfaltigkeit der Darstellung wird ausser durch die mehrmalige Einführung in der Engführung und der Verkleinerung nur durch die Zwischensätze, namentlich aber durch die veränderte Vertheilung an die verschiedenen Stimmen bewerkstelligt. Die erste Durchführung erfolgt ganz regelmässig in der uns bekannten Weise. Dem Bass folgt der Tenor mit dem Gefährten, diesem der Alt wieder mit dem Führer, und nachdem der Sopran mit dem Gefährten hinzugetreten ist, wird diese erste Durchführung mit einem kurzen Zwischensatz zumeist aus dem ersten oben angedeuteten Motiv des Contrapunkts entwickelt, mit einer vollständigen Modulation, als Orgelpunkt ausgeführt, nach der Tonart der Dominant gewendet. Die sofort anschliessende zweite Durchführung erfolgt aber nicht in dieser Tonart, sondern wiederum in der Tonart der Tonika, aber anders gewendet. Der Alt übernimmt den Gefährten*) und der Tenor folgt in der Unterquint mit dem Führer auf der zweiten Hälfte desselben Tacts; der Bass übernimmt folgerichtig dann den Gefährten, auf demselben Viertel einsetzend, mit dem der Gefährte im Alt beendet ist, und der Sopran folgt mit dem Führer in der Engführung. Ein canonisch aus einem zweiten Motiv des Contrapunkts



entwickelter Zwischensatz von 3½ Tacten leitet eine neue Durchführung wiederum in der Engführung ein. Aber ob-

*) Die Theilung der ersten ganzen Note in zwei halbe, wird nothwendig, um den Eintritt bemerkbar zu machen.

gleich die Modulation durch diesen Zwischensatz nach *Cis-moll* gewendet ist, so erfolgt die neue Durchführung wiederum nicht in dieser Tonart, sondern in der, der Tonika (Tact 16). Der Alt setzt mit dem vollen Tact auf dem *Cis-moll*-Dreiklange mit dem Führer ein, und als mit dem nächsten vollen Tact (also nicht so eng wie in der zweiten Durchführung) der Sopran mit dem Gefährten antwortet, haben die beiden contrapunktierenden Stimmen schon die Tonart der Tonika wieder fest bestimmt. Doch wendet sich diese Durchführung selbst nach der Dominant. Da auch Bass und Tenor an dieser neuen Engführung sich betheiligen sollten, so übernimmt der Bass den ursprünglichen Gefährten, aber hier als Führer ausgeprägt, so dass dann der Tenor das Thema als Gefährten von *fis* aus übernimmt; aber bestimmt wird auch hier die Dominanttonart nicht erfasst, der Tenor beantwortet den Halbton *e—dis* nicht mit *h—ais*, sondern mit *h—a* (Tact 20 und 21). Der folgende längere Zwischensatz hält sich vorwiegend in der Paralleltonart *Cis-moll* und wendet sich nach deren Dominant; allein die auf ihr (Tact 26) einsetzende neue Durchführung erfolgt wiederum nicht in dieser Tonart, sondern in der Haupttonart. Diese neue Durchführung ist eigentlich nur eine mannichfaltigere Darstellung der vorigen. Das Thema erscheint zuerst in Sopran und Alt in der Verkleinerung und gegen die vorige Durchführung nach der Decime versetzt, und wie oben angegeben, in anderer Stimmordnung; Tenor und Bass folgen dann mit Thema und Gefährte ganz wie in der vorigen Durchführung, nur in der Verkleinerung und mit der veränderten Stimmordnung. Ein abermaliger Eintritt des Gefährten in der Verkleinerung im Bass und des Führers in der Engführung im Alt (Tact 30 und 31) lassen dann auch diese Durchführung als ganz direct auf die Dominant bezogen erkennen. Der nächste Zwischensatz, wiederum aus dem angeführten Motiv des Contrapunkts aber freier entwickelt, leitet die Modulation nach *Gis-moll*, aber auch die direct anschliessende, der ersten Engführung ähnlich construierte Durchführung erfolgt wiederum in der Tonart der Tonika. Von der ersten Engführung unterscheidet sich diese nur durch den veränderten Contrapunkt und durch den Eintritt des Soprans, der später und eine Octave höher erfolgt. Diese Veränderung

giebt dem Meister zugleich Gelegenheit den ursprünglichen Contrapunkt im Tenor recht bestimmt auszuprägen, und dies wird dann Veranlassung den Gefährten noch einmal in den Bass zu verlegen und jenen Contrapunkt in den Alt, und hiermit wird die Schlusscadenz eingeleitet.

Wir mussten uns hier bei unserer Analyse nur auf die Construktion im Ganzen beschränken, dem Schüler die weitere Untersuchung der harmonischen und melodisch-contrapunktischen Gestaltung überlassend. Wir fanden hier namentlich bestätigt, was wir bereits früher andeuteten, dass die vierstimmige Fuge mehr aus fest abgeschlossenen Durchführungen zusammengesetzt ist, als die dreistimmige, und dass sie zu einer mannichfaltigen Darstellung derselben weniger anderer, namentlich harmonischer Mittel bedarf. Nur in den Zwischensätzen erlangen die, immer auf die Tonika bezogenen Durchführungen der besprochenen Fuge eigenthümlich harmonische Bedeutung, wie durch die veränderte Ordnung der Stimmeintritte neues Interesse. Bemerkenswerth ist die besprochene Fuge noch dadurch, dass selbst die Zwischensätze vorwiegend vierstimmig gehalten sind. Meist erhält nur die neu mit dem Thema betraute Stimme kurz vorher wenige Pausen. Bei andern Fugen, bei welchen die Zwischensätze weniger volle harmonische Ausprägung erfordern, wird die Minderstimmigkeit der Zwischensätze ein neues Hilfsmittel für die wirksame Einführung neuer Durchführungen.

So fest in einander gefügt, wie die eben besprochene, ist auch eigentlich keine andere vierstimmige Fuge des „wohltemperierten Klaviers". Wie wir schon nachwiesen, erweist sich die Technik des Klaviers einer vierstimmigen Behandlung weniger günstig; daher sind auch die Klavierfugen Bach's mehr dreistimmig gehalten, und da, wo er eine vierte Stimme hinzuzieht, geschieht dies mehr in dem Bestreben, die erste Durchführung vollständig abzuschliessen und das Ganze klangvoller auszustatten. In den weiteren Durchführungen tritt dann, wie bei der dreistimmigen Fuge, die wiederholte contrapunktische Ausstattung des Thema's häufig an die Stelle der Entgegensetzung von Führer und Gefährte in vierstimmig abgeschlossenen Partien. In dieser Weise ist die *F-moll-*

Fuge des ersten Theils des „wohltemperierten Klaviers" gehalten, bei der schon die erste Durchführung den Führer dreimal, den Gefährten nur einmal enthält; ebenso die *Fis-moll*-Fuge. Die *A-moll-*, die *H-dur-* und *H-moll*-Fuge, ebenso wie die *D-dur- Es-dur-* oder *Gis-moll*-Fuge des zweiten Theils, sind vorwiegend aus zwei- oder dreistimmigen Engführungen zusammengesetzt. Die *G-moll*-Fuge des ersten Theils bringt nach der ersten vollständigen Durchführung eine zweite vollständige in der Paralleltonart; dann eine dritte auf der Unterdominant als Canon in der Octave, dem sofort das Thema in der ursprünglichen Tonart folgt. Eine zweite dreistimmige Engführung, canonisch in der Octave nachahmend, bereitet den Schluss vor, der den Führer noch zweimal, erst im Alt, dann im Tenor bringt. Eigenthümlich ist die Verwendung des Thema's in der *G-moll*-Fuge des zweiten Theils des „wohltemperierten Klaviers". Nach einer vollständigen Durchführung folgt eine zweite, bei welcher nur zwei Stimmen das Thema ausführen, die zweite zwar auf der Dominant, aber nicht eigentlich als Gefährte. Zwei andere Stimmen übernehmen nach einem Zwischensatze eine ähnliche Durchführung in der Paralleltonart. Die darauf wieder durch einen längeren Zwischensatz eingeleitete folgende Durchführung ist dadurch bemerkenswerth, dass das Thema mehrmals zweistimmig, durch Ueber- oder Unterstellung von Terzen oder Sexten, verarbeitet wird.

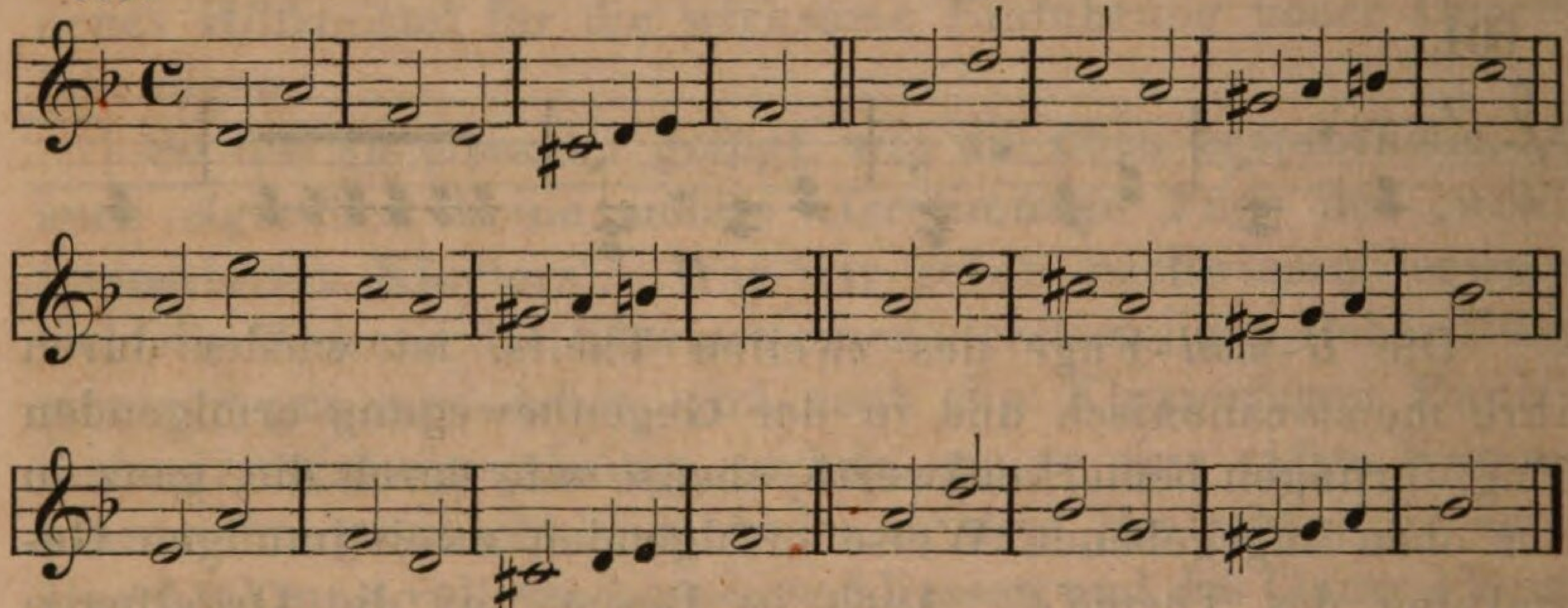
604.



Die *B-moll*-Fuge des zweiten Theils, ist wieder durch ihre meist canonisch und in der Gegenbewegung erfolgenden Engführungen bemerkenswerth, ebenso wie durch die, ganz in der oben angegebenen Weise erfolgenden zweistimmigen Gestaltung des Thema's. Auch in Bezug auf die Orgelfugen kann man als Regel annehmen, dass die, den Vocalen näher verwandten, weniger ton- als gesangreichen Themen vorwiegend Verarbeitung in mehr gefestigten auf einander direct bezogenen Durchführungen erfordern; die tonreichen und breiter ausgeführten dagegen, freiere Behandlung in der oben

ausgeführten Weise. Jene Themen verlangen mehr harmonische, diese mehr melodische Darlegung ihres Gehalts; jene ist natürlich in enger geschlossenen, diese in freier geführten Bearbeitungen zu erreichen. Die beste Anleitung über die Construktion der Fuge in allen ihren Theilen, giebt Bach's: „Kunst der Fuge"*). An fünfzehn Fugen (darunter dreizehn über dasselbe Thema) und vier Canons entwickelt der grosse, unerreichte Meister des Contrapunkts die unveränderlichen Gesetze desselben in ewig giltigen Mustern. Die ersten beiden Fugen sind streng aus dem Thema in gerader Bewegung entwickelt, und zwar in seinen irgend möglichen harmonischen Beziehungen. Die erste Durchführung der ersten Fuge erfolgt in regelmässiger Anordnung. Die zweite behält dieselbe Stimmordnung bei, aber die Antwort wird schon harmonisch umgestaltet. Der Sopran folgt dem Alt, nicht eigentlich mit dem Gefährten, sondern mit einer Uebertragung des Führers nach der Tonart der Dominant; der Bass wendet dann das Thema nach der Unterdominant und der Tenor wieder zurück nach der Tonika; diese zweite Durchführung stellt demnach die Gipfelpunkte der Tonart dar. Auch am Schluss, auf dem Orgelpunkt wird das Thema noch einmal harmonisch anders gewendet, so dass es in dieser Fuge in folgenden Gestaltungen erscheint:

605.



Die zweite Fuge verarbeitet das Thema in anderer Stimmordnung und mit einem etwas veränderten Contrapunkt; in einer dritten Durchführung auch nach der Paralleltonart ver-

*) Bd. III. der Peters'schen Ausgabe.

setzt. Die dritte Fuge entwickelt sich aus dem Thema in der Umkehrung; die vierte ebenso, doch nicht nur in anderer Stimmordnung, sondern auch anders gewendet, so dass der Gefährte der vorigen Fuge in dieser zum Führer erhoben wird. Auch hier werden wieder die, durch seine harmonischen Beziehungen nothwendig gemachten Veränderungen augenscheinlich dargelegt. Gegen das Ende der Fuge finden wir sogar folgende Gestaltung des Thema's:

606. 

Die fünfte Fuge entwickelt sich dann aus der Verarbeitung beider Gestaltungen des Thema's. Der Alt bringt das Thema in der Gegenbewegung (durch Aufnahme der Durchgänge etwas verziert) und der Bass antwortet mit dem Thema in der graden Bewegung; dann übernimmt der Sopran das Thema in der graden Bewegung und der Tenor in der Gegenbewegung. An diese erste Durchführung schliesst sich eine zweite ähnliche, die mit dem Gefährten in der Umkehrung beginnt und dem entsprechend mit diesem in grader Bewegung beantwortet wird. Eine dritte Durchführung erfolgt dann in der Engführung und in der Paralleltonart. Es würde Aufgabe und Umfang des vorliegenden Werkes weit überschreiten, wenn wir die Analyse dieser Bach'schen Fugen weiter verfolgen wollten. Aber dem Schüler ist sie nicht zu erlassen, und wir empfehlen ihm für die nun folgenden einfachen Fugen und Canons die „Erläuterungen", welche M. Hauptmann zu Bach's: „Kunst der Fuge" gegeben hat.

Die eigenthümliche Erneuerung, welche die vierstimmige Fuge in letzter Zeit durch Mendelssohn und Schumann erfahren hat, kann erst im folgenden Bande näher untersucht werden. — Die weitere Betrachtung der Fugen aus dem erwähnten Bach'schen Werk führt uns auf neue Erweiterungen dieser Form, die

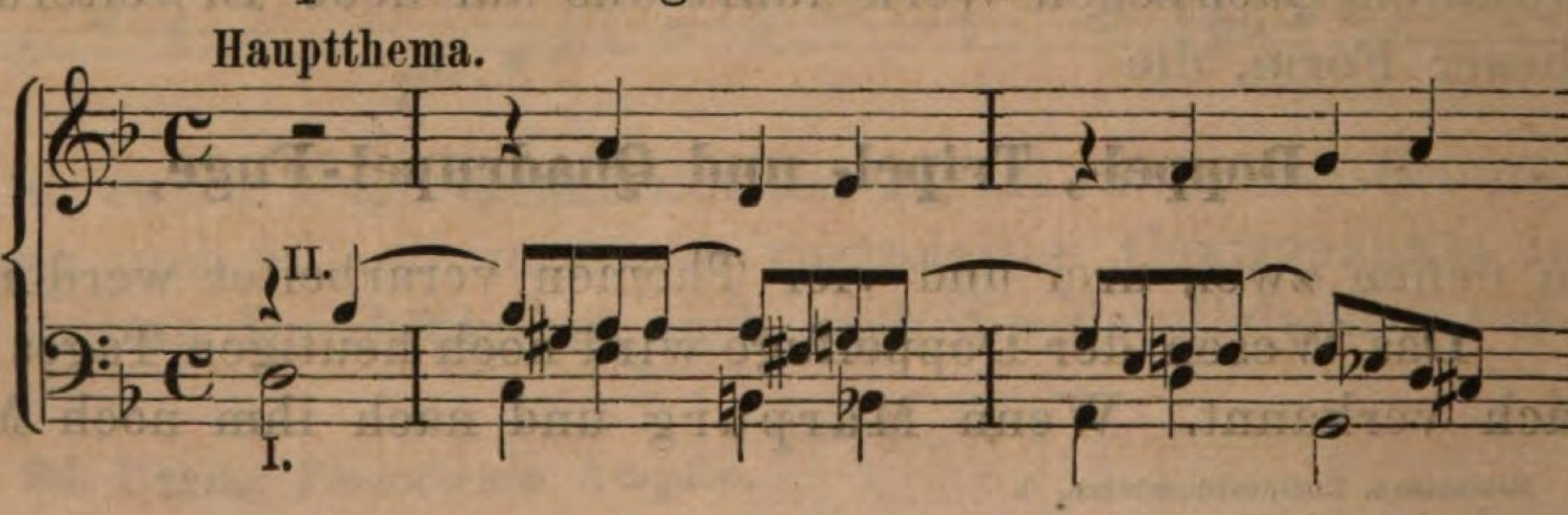
Doppel-, Tripel- und Quadrupel-Fuge,

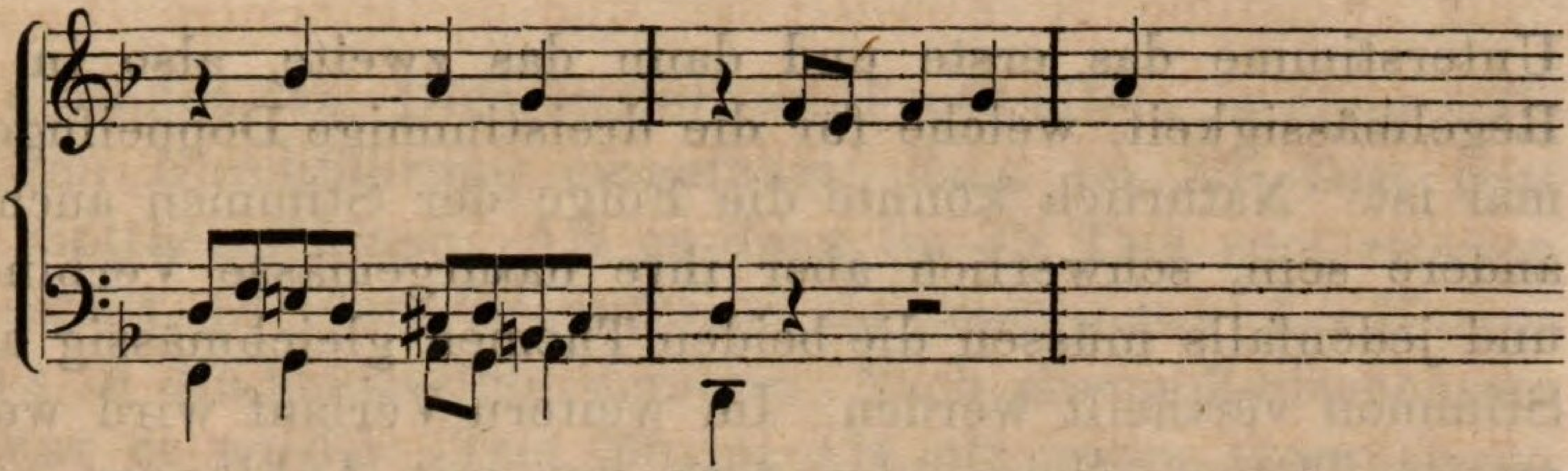
in denen zwei, drei und vier Themen verarbeitet werden.

Das Wesen der Doppelfuge wird noch heutigen Tages vielfach verkannt. Wenn Marpurg und nach ihm noch Marx

die zweistimmige *E-moll*-Fuge und dreistimmige *D-moll-* und die *G-moll*-Fuge des „wohltemperierten Klaviers" für Doppelfugen halten, so ist das unzweifelhaft ein Irrthum. Das angebliche zweite Thema der genannten Fugen ist nur als Gegenharmonie zu betrachten, und wenn es vorwiegend als Contrapunkt zum Thema festgehalten wird, so wird die Fuge dadurch nur zu einer besonders künstlichen einfachen, noch nicht aber zu einer Doppelfuge. Diese erfordert für das zweite Thema ganz dieselbe Selbständigkeit und innere Geschlossenheit, wie für das Hauptthema, so dass auch das zweite ganz selbständig zu einer Fuge verarbeitet werden könnte. Beides aber vermissen wir an dem Contrapunkt der in Rede stehenden Fugen. Hiermit haben wir aber auch zugleich die Hauptformen der Doppelfuge angedeutet. Sie erfordert zwei durchaus selbstständige Themen, von denen jedes allein, dann aber auch so, dass das eine des andern Contrapunkt bildet, verarbeitet werden kann. Namentlich diese letztere Verarbeitung der beiden Themen ist die wesentlichere für die Doppelfuge, diese aber ist streng genommen nur vierstimmig möglich. Da eine regelmässige Durchführung aus Führer und Gefährte gebildet ist, beide aber bei der eigentlichen Doppelfuge zweistimmig auftreten, denn auch das zweite Thema wird ebenso beantwortet, wie das erste, so sind zur Darstellung einer derartigen Doppelfuge immer zwei Stimmpaare nothwendig. Eine zweistimmige Doppelfuge ist demnach von vornherein nicht möglich. Dagegen wird jene andere oben schon angedeutete Art der mehrfachen Fuge, bei der die Themen erst nach einander verarbeitet werden, in dreistimmiger Ausführung möglich, wie dies wiederum Bach in der „Kunst der Fuge" zeigt. Die achte Fuge des genannten Werks ist zunächst aus zwei Themen entwickelt, die zugleich einen zweistimmigen Contrapunkt zu dem von uns mitgetheilten, hier aber rhythmisch aufgelösten Hauptthema des ganzen Werkes bilden:

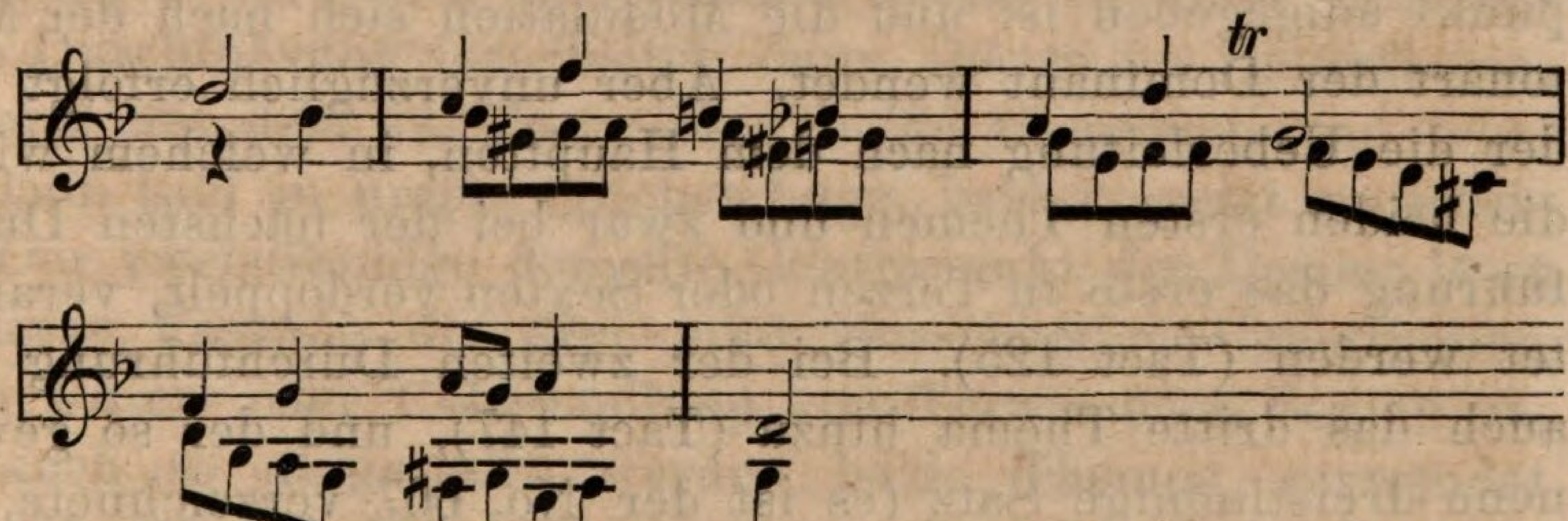
607.





Bach verarbeitet zuerst das von uns mit I. bezeichnete Thema. Die Mittelstimme übernimmt es zuerst, natürlich eine Octave höher, der Bass folgt mit dem Gefährten, diesem die Oberstimme mit dem Führer. Nach einem, zumeist aus dem Contrapunkt gebildeten Zwischensatz von fünf Tacten setzt mit dem 21. Tact eine neue Durchführung in der Engführung ein und zwar auf der Dominant, und nur von der Mittel- und Unterstimme ausgeführt. Nach einem längern, aus Motiven des Thema's und des Contrapunkts gewobenen Zwischensatz, der zugleich über einen kurzen, auf der Unterdominant ausgeführten Orgelpunkt führt, wendet sich die Modulation wieder nach dem Hauptton, in welchem das Thema nochmals im Bass erscheint, und hiermit schliesst dieser erste Theil als einfache Fuge. Mit dem nun in der obersten Stimme erfolgenden Eintritt des ersten Thema's bringt die Mittelstimme zugleich das zweite Thema:

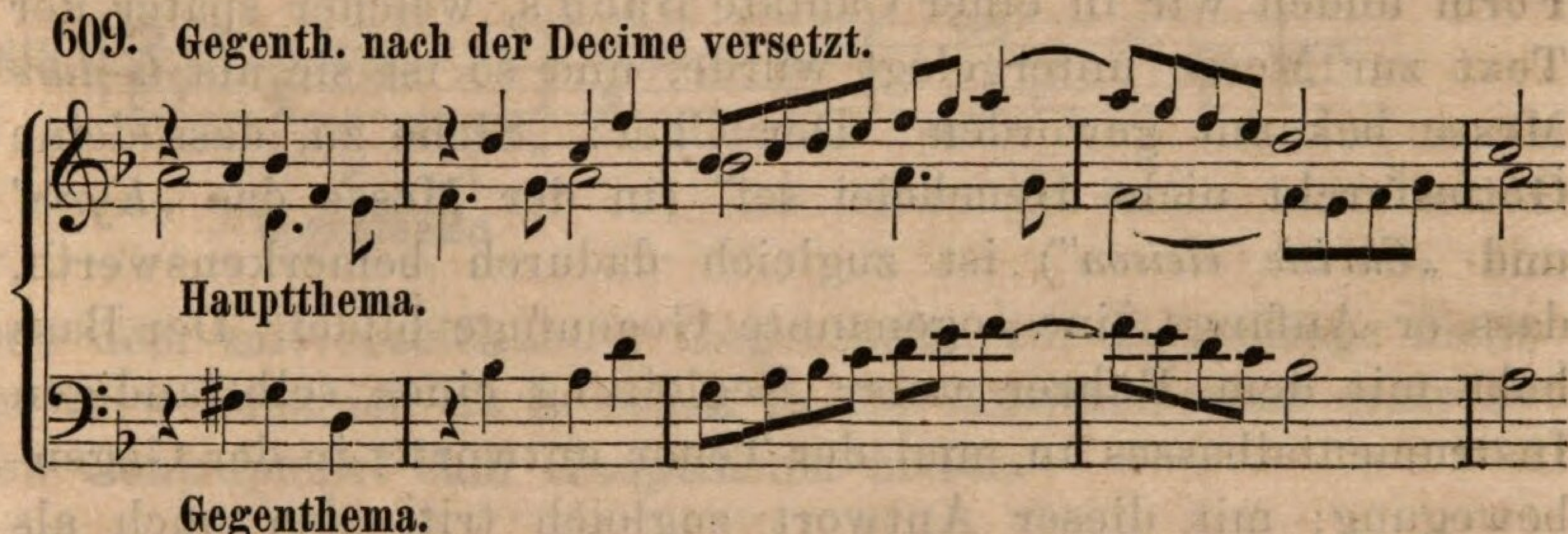
608.



Die Antwort erfolgt auf der Unterdominant von der Unter- und der Oberstimme ausgeführt, jene bringt das erste, diese das zweite Thema. Die folgende Einführung erfolgt auf der Oberdominant durch die Mittel- und die Unterstimme, so dass diese drei Eintritte eine Durchführung bilden, in der die Oberstimme erst das erste, dann das zweite Thema übernimmt; die Mittelstimme erst das zweite und dann das erste, und die

Unterstimme das erste und dann das zweite, also in einer Regelmässigkeit, welche für die dreistimmige Doppelfuge normal ist. Natürlich könnte die Folge der Stimmen auch eine andere sein, schwerlich aber ihre naturgemässe Verbindung, und jedenfalls müssen die beiden Themen gleichmässig an die Stimmen vertheilt werden. Im weitern Verlauf wird wol das zweite Thema allein, oder doch nur mit Anklängen an das erste contrapunktiert verarbeitet, nicht aber das erste, das immer mit dem zweiten gemeinsam eintritt. Gegen das Ende dieses zweiten Theils gewinnen beide Themen eine immer freiere Fassung. Dieser Theil schliesst auf dem harten Dreiklang der Dominant (Tact 93), leitet aber sofort wieder nach der Haupttonart über, in welcher dann die Mittelstimmen das dritte, jenes, aus dem Hauptthema des ganzen Fugenwerks entwickelte Thema einführt (Tact 94). Dies gelangt zu einer vollständigen, aber aussergewöhnlichen, durch die früheren Fugen gerechtfertigten Bearbeitung. Der antwortende Bass steht zum Alt wie Gefährte und Führer, der dritte Eintritt des Soprans aber wiederholt den Bass eine Octave höher, mit Ausnahme des ersten Tons. Auf dem Orgelpunkt, in welchen diese Durchführung geleitet wird (Tact 114), erhebt sich ein freieres Spiel mit den wesentlichsten Motiven der ersten beiden Themen, und dies wird auch fortgesetzt, als der Orgelpunkt aufgegeben ist und die Modulation sich nach der Molltonart der Dominant wendet. Aber unverzüglich erfolgt wieder die Ueberleitung nach dem Hauptton, in welchem wieder die beiden ersten Themen und zwar bei der nächsten Durchführung das erste in Terzen oder Sexten verdoppelt, verarbeitet werden (Tact 125). Bei der zweiten Durchführung tritt auch das dritte Thema hinzu (Tact 147), und der so gewonnene dreistimmige Satz (es ist der No. 607 verzeichnete, nur nach der Decime versetzt) wird in seinen Versetzungen zur Grundlage des Schlusses der Fuge. Hier also, bei der Doppel- oder Tripelfuge findet der doppelte und dreifache Contrapunkt die weiteste Anwendung. Die beiden nun folgenden vierstimmigen Fugen (IX. und X.) des erwähnten Fugenwerks sind wiederum aus zwei Themen entwickelt. In jener hat das Hauptthema in der Vergrösserung und der Gegenbewegung ein Gegenthema, das im doppelten Contrapunkt der Duode-

cime erfunden ist. Dies letztere wird erst allein in einer vollständigen Durchführung eingeführt; dann im 35. Tact tritt das Hauptthema hinzu. Als es dann im 45. Tact zum zweiten Mal eintritt, ist jenes Gegenthema als Contrapunkt des Hauptthema's in die Duodecime versetzt. Nach einem Zwischensatz erscheint es wieder (Tact 59) im Alt mit jenem Gegenthema in ursprünglicher Lage; von Tact 73 an, von der Dominant aus, wieder mit jenem nach der Duodecime versetzten Gegenthema als Contrapunkt u. s. f. Das Gegenthema der X. Fuge ist zum Hauptthema, das in der Gegenbewegung und in etwas verzierter Fassung erscheint, im doppelten Contrapunkt der Decime erfunden:

609.


Wieder wird dies Gegenthema zuerst in einer vollständigen Durchführung verarbeitet; dann ebenso das Hauptthema, und erst mit dem 44. Tact treten beide zusammen und werden dann bald in ursprünglicher Lage, bald versetzt verarbeitet. Der zweistimmige doppelte Contrapunkt der Decime lässt in dieser Fassung die drei- und vierstimmige Construction durch Unter- oder Ueberstellung von Terzen oder Sexten zu, und auch so dargestellt, werden beide Themen verwendet (Tact 75, 86, 103, 116). Neben dieser Anordnung der Doppel- oder Tripelfuge, nach welcher die verschiedenen Themen erst für sich und dann verbunden verarbeitet werden, ist natürlich auch jene andere anwendbar, welche die Themen von vornherein zusammenbringt und verarbeitet, wie die Doppelfuge aus Mozart's „*Requiem*" über das „*Kyrie*" und „*Christe eleison*". Bei der Tripelfuge würden nach jener ersten Anordnung, wenn jedes Thema einzeln verarbeitet werden soll, der eigentlichen Tripelfuge drei Durchführungen vorausgehen,

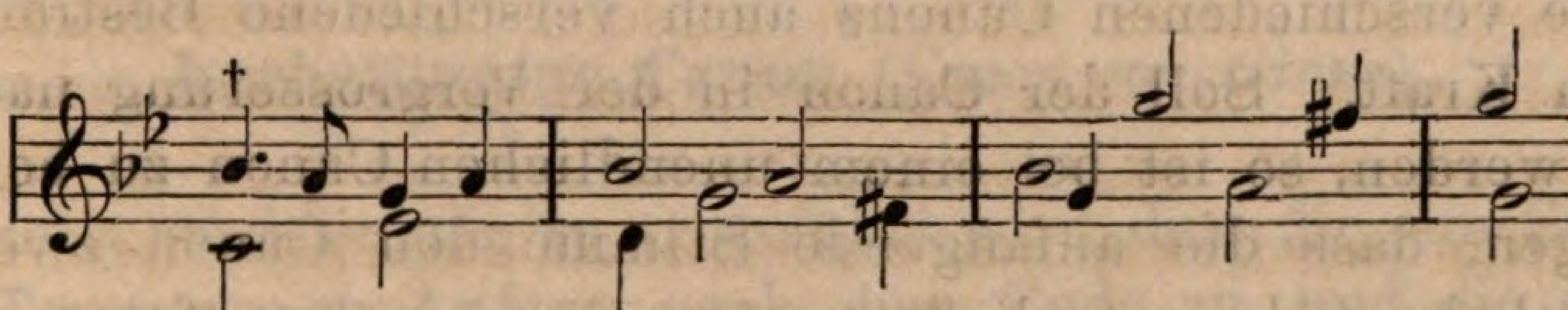
was nur bei ganz bedeutsamen Themen rathsam ist. Bach's leider unvollendet gebliebene Tripelfuge, welche dem erwähnten Werke: „Die Kunst der Fuge" beigegeben ist, zeigt eine noch erweitertere Anordnung. Zuerst werden zwei Themen, jedes für sich zu ziemlich ausgeführten Fugen verarbeitet und dann zu einer Doppelfuge zusammengefasst. Darauf wird das dritte Thema über den Namen „Bach" wieder selbständig und ausführlich verarbeitet; hiermit aber bricht die Fuge auch ab. In der Regel beginnt man mit der gleichzeitigen Verarbeitung zweier Themen, also mit einer Doppelfuge, und führt dann das dritte entweder zu einer selbständigen Verarbeitung oder gleich zur Vereinigung mit jenen beiden ein. Die erstere Form finden wir in einer Cantate Bach's, welcher später der Text zur Messe untergelegt wurde, und so ist sie als *G-dur*-Messe bekannt geworden. Der Chor: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (in der Messe das „*Kyrie*" und „*Christe eleison*") ist zugleich dadurch bemerkenswerth, dass er Anfangs eine sogenannte Gegenfuge bildet. Der Bass hebt mit dem Führer unter Begleitung eines selbständigen Instrumentalbasses an, und der Tenor antwortet in der Gegenbewegung; mit dieser Antwort zugleich tritt aber auch als ihr Contrapunkt (zu den Worten: „und diene Gott nicht mit falschem Herzen") das zweite Thema ein, und da es ebenso festgehalten wird, wie das erste, so ist die Fuge hier schon zur Doppelfuge geworden. Darauf wird das dritte Thema mehr canonisch als fugiert in einem Zwischensatz verarbeitet, worauf das erste, später in Verbindung mit dem zweiten wieder herrschend wird, gegen den Schluss hin dann wieder das dritte allein und mit dem ersten vereinigt.

Die Ausarbeitung dieser neuen Formen der Fuge erfolgt wieder in derselben Weise wie früher. Sind die verschiedenen Themen festgestellt, dann werden sie wieder in allen nur möglichen Beziehungen und allen Verbindungen unter sich verarbeitet. Es ist nicht nur für den Schüler äusserst förderlich, sondern wird auch dem Meister die wirklich vollendete Gestaltung des Kunstwerks erleichtern, wenn jeder von beiden jedes der gewählten Themen erst zu selbständigen Fugen verarbeitet und dann weiterhin alle möglichen Versetzungen, Terzen- und Sextenverdoppelungen, wie die weitern Combi-

nationen ausführt, um so ein recht reiches Material zu gewinnen, das er dann mit prüfendem Auge untersucht, um diejenigen Verarbeitungen auszuwählen, welche er zu einer Doppel-, Tripel- oder Quadrupelfuge vereinigt, in derselben Weise, wie früher bei der einfachen. Bei der Wahl des Thema's ist zu beobachten, dass es bei der Beantwortung nicht Veränderungen nöthig macht, durch welche dann die Verbindung mit den andern erschwert oder unmöglich gemacht wird. Dehn hat in seiner Analyse einer Doppelfuge von Bononcini schon darauf aufmerksam gemacht, dass das Thema

610. 

mit dem mitverzeichneten Gegenthema zur Doppelfuge nicht zu verwenden ist, da es schon in der Antwort einen schlechten Contrapunkt zum Hauptthema bildet.

611. 

Daher wurde schon früh die Regel festgestellt, bei solchen Intervallen des Thema's, die einer Veränderung unterworfen werden, im contrapunktierenden Gegenthema zu pausieren. Demgemäss setzt das Gegenthema bei Bononcini erst auf dem zweiten Viertel des zweiten Tacts ein:

612. 

Ehe wir dies Kapitel schliessen, wollen wir noch jener canonischen Formen wenigstens Erwähnung thun, die meist von geringem Kunstwerth höchstens geeignet sind, den kritischen Scharfsinn zu pflegen. Es ist dies zunächst der

Canon in der Vergrösserung oder Verkleinerung,

bei welchem die nachahmenden Stimmen die Melodie der vorangegangenen entweder in Noten von doppelt so langer, oder von nur halber Dauer wiederholt. In jener frühesten Zeit der Entwickelung des Contrapunkts waren derartige auferlegte Beschränkungen nothwendig, und wir haben am andern Orte*) mehrstimmige Canons erwähnt, bei denen aus einer Stimme mehrere andere, verschieden mensurierte Stimmen entwickelt wurden. Es war dies in jener Zeit die hauptsächlichste Weise einer künstlerischen Darstellung, die für unsere an Mitteln und Formen so überreichen Zeit, allen Werth verloren hat. Die Ausarbeitung kann nur in der bereits hinlänglich erklärten Weise des unter der gewählten Beschränkung erfolgenden Contrapunktierens kleiner, an einander zu reihender Motive erfolgen. Es wird irgend ein Motiv bis zu der Stelle, an welcher die zweite Stimme eintreten soll, erst in die erste, und dann in die zweite Stimme geschrieben, natürlich in der vorherzubestimmenden Intervallenversetzung und der rhythmischen Veränderung. Hierbei treten natürlich für die verschiedenen Canons auch verschiedene Bestimmungen in Kraft. Soll der Canon in der Vergrösserung nachgeahmt werden, so ist bei einem unendlichen Canon zu berücksichtigen, dass die anfangende Stimme den Canon zweimal, die nachahmende natürlich immer nur einmal ausführt. Dies muss bei der Anlage schon berücksichtigt werden. Die Zahl der Tacte muss vorher bestimmt, und die *Proposta* darf nur so weit geführt werden, dass die *Risposta* dann bei der Nachahmung die erste Hälfte der Tactzahl ausfüllt. Die zweite Hälfte des Canons beginnt wieder mit der *Proposta* in der Oberstimme, und diese so gewonnenen Motive beherrschen den weitern Contrapunkt. Ein endlicher Canon in der Vergrösserung ist weniger umständlich, da er beliebig abgebrochen werden kann. Wir wiederholen: wir möchten nicht gern in den Fehler anderer Theoretiker fallen, welche den geringen Nutzen solcher Spielereien ausdrücklich zugestehen, und dennoch umständliche Beschreibungen liefern; wir verweisen

*) Allgemeine Musikgeschichte. Bd. I.

lieber auf Andrée: „Die Tonsetzkunst" (Bd. II. Abth. 2.) wo auch diese Formen weitläufig abgehandelt werden, und wo namentlich die Vermeidung der, bei einem unendlichen Canon der Art am Schluss eintretenden Octaven, nachgewiesen ist. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Canon in der Verkleinerung, der als unendlicher Canon natürlich nur kurz sein kann, da die nachahmende Stimme die erste bald einholt. Wie beide Formen in der Fuge Verwendung finden, haben wir bereits nachgewiesen, und wie sie, in freierer Imitation im instrumentalen weiter ausgeführten Kunstwerk Verwendung finden, wird später erläutert werden.

Auch der Gegenbewegung gedachten wir bereits, und so haben wir von dem Canon in der Gegenbewegung nur noch zu erwähnen, dass bei einem strengen Canon in der Gegenbewegung die Folgestimme nach der Tonreihe der abwärtsgehenden Terz (No. 549) erfolgt, bei einem freien, nach den anderen Schemata's. Auf Grund derselben erfolgt die Ausarbeitung nach der bekannten Weise abwechselnd durch allmäliges Ausfüllen der Stimmen.

Von nicht höherem künstlerischen Werth ist der

krebsgängige Canon (*Canon cancrizans*),

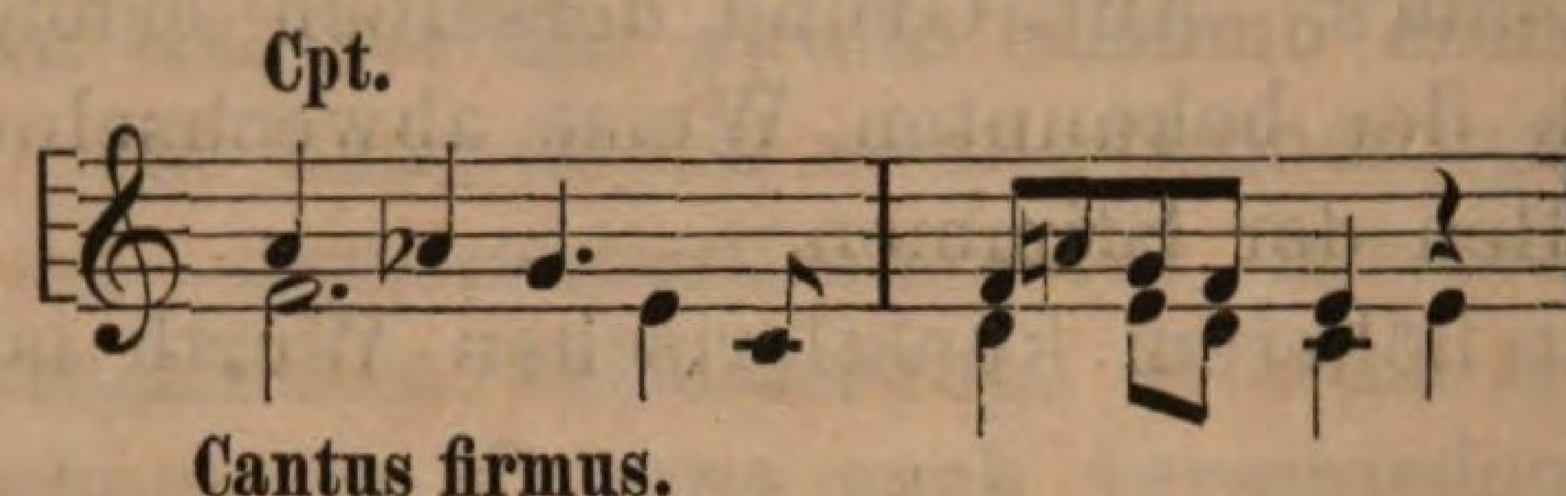
der meist zweistimmig so ausgeführt wird, dass die eine Stimme den Tonsatz vom Anfang nach dem Ende zu, und die andere zugleich umgekehrt, vom Ende nach dem Anfange zu, ausführt. Die Abfassung ist nicht gar so schwierig. Man erfindet einen etwa vier Tacte langen Satz vorwiegend stufenweis, ohne punktierte oder gebundene Noten von ungleichem Werth und contrapunktiert diesen dann nach denselben Grundsätzen und vorwiegend in Consonanzen, die Dissonanzen nur vorsichtig als stufenweise Durchgänge einführend. Dann versetzt man die Oberstimme in die Unterstimme, aber rückwärts gelesen, und ebenso die Unterstimme in die Oberstimme, und man hat einen krebsgängigen Canon. So ergötzlich diese Spielerei werden kann, so halten wir doch nicht für nöthig, die Schüler durch ein spezielles Beispiel anzureizen, sie weiter zu üben.

Wenig bedeutungsvoller ist auch der sogenannte

Zirkel-Canon

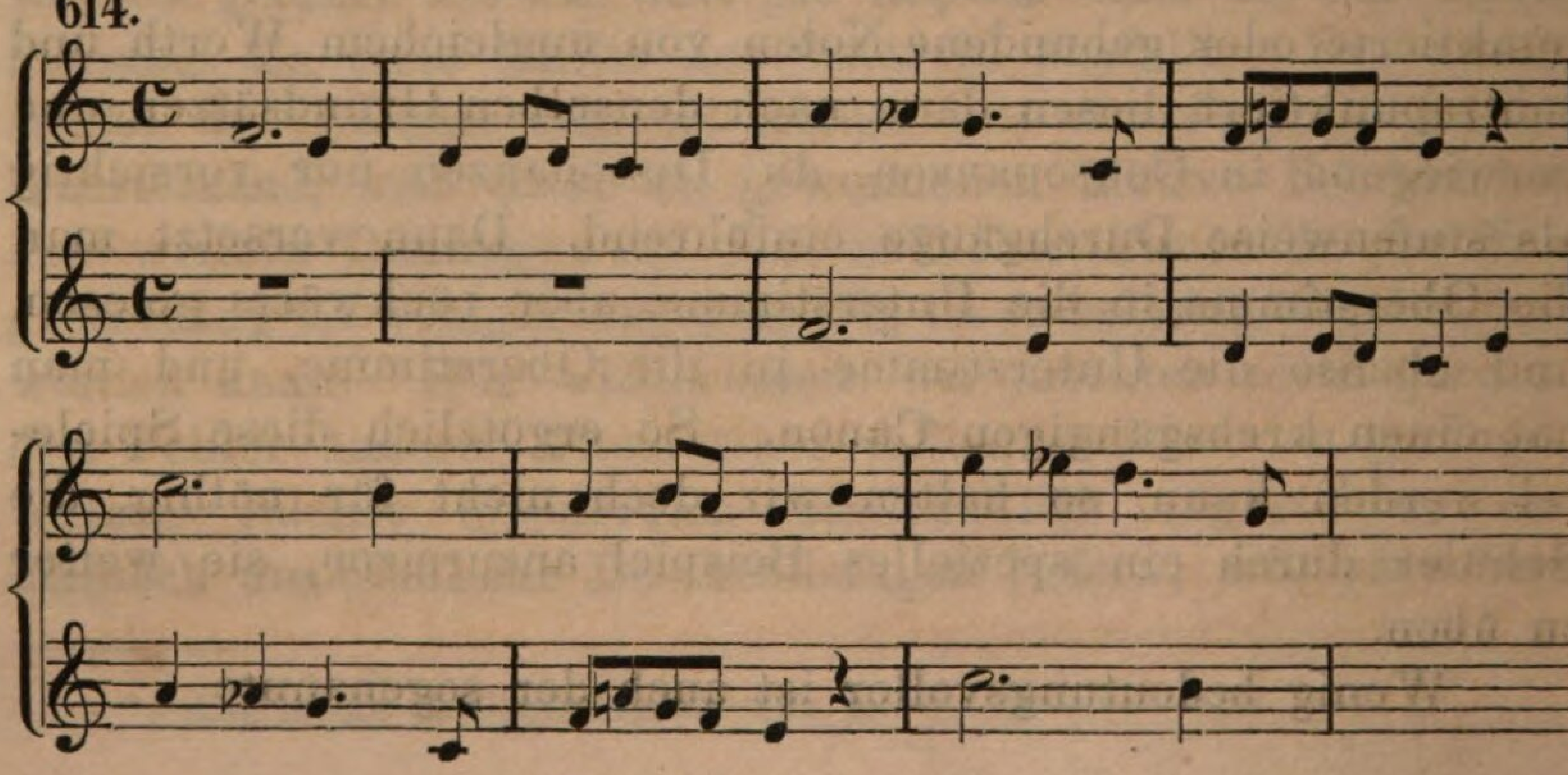
geworden. Früher bezeichnete man hiermit jeden unendlichen Canon, weil dieser immer wieder von vorn anfängt, also im fortwährenden Kreislauf bleiben kann. Demgemäss wurde auch die zu seiner Aufzeichnung verwendete Notenzeile in einen Kreis oder Zirkel gebogen. Wir verstehen jetzt unter einem Zirkelcanon einen Canon, dessen Stimmen abweichend entweder quarten- oder quintenweis die sämmtlichen Dur- oder Molltonarten, oder sekundenweis die Töne der diatonischen Tonleiter durchlaufen. Zweistimmig ist ein solcher Canon leicht anzufertigen, wenn er durch die Ober- oder Unterquint geführt werden soll. Man wählt einen kurzen *Cantus firmus*, und contrapunktiert ihn so, dass er zu diesem Contrapunkt in die Ober- oder in die Unterquint versetzt werden kann, wie folgendes Sätzchen von Andrée:

613.



und behandelt es zunächst wie einen Canon; aber während die nachahmende Stimme den Contrapunkt ausführt, übernimmt die erste Stimme den *Cantus firmus* nach der Quint versetzt, und dem entsprechend auch den Contrapunkt; der nächste Einsatz erfolgt wieder dann in der Quint und so fort durch alle Tonarten.

614.



Für den mehrstimmigen Zirkelcanon ist wieder das beste Verfahren, den kurzen *Cantus firmus* so weit, bis die erste Folgestimme eintreten soll, zu erfinden, dann aber in alle übrigen Stimmen genau, wie sie ausgeführt werden sollen, einzutragen; dann contrapunktiert man in der ersten Stimme den Eintritt der zweiten, setzt diesen Contrapunkt natürlich transponiert in die zweite, dritte und vierte Stimme um dann den Contrapunkt wieder in der ersten Stimme bis zum dritten und nach der nothwendigen Transposition bis zum vierten Eintritt fortzuführen. So ist jedenfalls der Zirkelcanon im *Christe eleison* in Bach's *A-dur*-Messe entstanden. Diese Weise der Darstellung durch ein Beispiel zu erörtern, dürfte nach allem, was wir über sie bereits mittheilten, gleichfalls überflüssig erscheinen.

Noch sind der polymorphische, der Räthselcanon und das musikalische Labyrinth zu erwähnen. Beim polymorphischen Canon erleidet nicht nur, wie bei dem polymorphischen Contrapunkt der Contrapunkt, sondern auch der ihn erzeugende *Cantus firmus* die mannichfachsten Veränderungen. Ein polymorphischer Canon soll alle nur denkbaren canonischen Veränderungen zulassen. Marpurg giebt in seinem erwähnten Werke einen Canon von Theile (1646—1724), welcher 16 zweistimmige, 34 drei- und 30 vierstimmige Veränderungen möglich machen soll. Stölzel will sogar einen Canon erfunden haben, welcher 112 verschiedene Veränderungen zulässt. Wie wenig derartige Untersuchungen nutzbringend sind, ist zu klar, um sich noch specieller damit zu befassen. Für die, welche es indess interressiert, verweisen wir auf Andrée's erwähntes Werk.

Der Räthselcanon ist nur durch seine Aufzeichnung räthselhaft. Dieser fehlen einzelne, oder auch wol alle der, von uns als nothwendig zur Entzifferung sogenannter verschlossener Canons erkannten Andeutungen über die Intervallenverhältnisse, oder die Zeit des Eintritts der Stimmen. Oft fehlen selbst Schlüssel, Vorzeichnung und Tactstriche, wie jede Andeutung darüber, ob der Canon vor- oder rückwärts auszuführen ist. Wie diese Art der Aufzeichnung namentlich bei den Contrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts äusserst beliebt war und scharfsinnig ausgebildet wurde,

das ist hier nicht weiter zu erörtern. Ohne Schlüssel wurden in der Regel die aufgezeichnet, bei denen die Schlüssel für zwei, drei oder vier verschiedene Stimmen in Anwendung kommen u. s. w. Eine besondere Art Räthselcanon ist das „musikalische Labyrinth". Nur eine ausführende Stimme liest ihre Noten in der gewöhnlichen Ordnungsfolge der Tacte, die andern ausser ihr, nach in der Regel durch Zahlen angegebener Reihenfolge. Nur wenig müssige Köpfe haben an dieser Spielerei ihren Scharfsinn geübt. Ihr Werth ist noch geringer, als aller der bisher genannten Kunststückchen.

Sechstes Kapitel.

Der fünf- und mehrstimmige Satz.

Bei der fünf- und mehrstimmigen Darstellung der ursprünglich nur drei- oder vierstimmigen Accorde müssen natürlich wieder einzelne Intervalle verdoppelt werden. Es sind dies zunächst die vollkommenen Dissonanzen: der Einklang, die Octave und die Quint (615*a*), und dann die unvollkommenen: die grosse und kleine Terz (*b*):

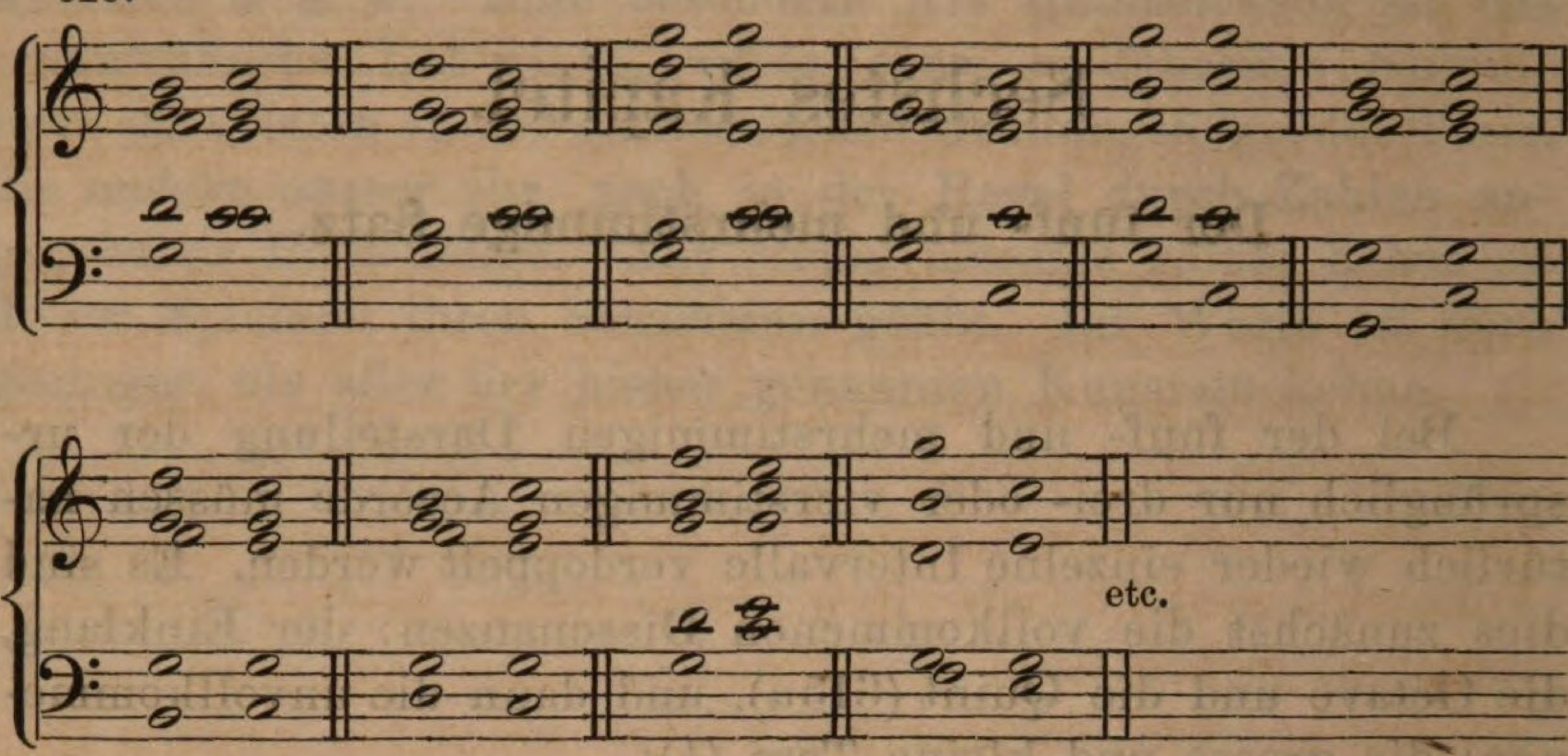
615.



Bei der mehrstimmigen Darstellung des Dominantaccordes können zunächst nur diejenigen Intervalle verdoppelt werden, welche eine freie Bewegung haben, die Octave und die Quint. Indess schon im vierstimmigen Satz lernten wir auch eine doppelte Bewegung der Terz wie der Septime kennen, wir behandelten den verminderten Dreiklang meist als vom Dominantaccord abgeleitet und verdoppelten bei der vierstimmigen Darstellung die Quint (also die ursprüngliche Septime) und führten die eine auf- und die andere abwärts; die Terz aber vermochten wir auch abwärts zu führen, wenn ihre natürliche Auflösung mit der der Quint zu einem Einklange führte. Beide aussergewöhnlichen Fortschreitungen finden natürlich auch im mehrstimmigen Satze Anwendung. Beim fünfstimmigen Satze wird sich die Nothwendigkeit einer solchen doppelten Behandlung der Septime und der Terz seltener herausstellen. Die oben verzeichneten fünfstimmigen Behand-

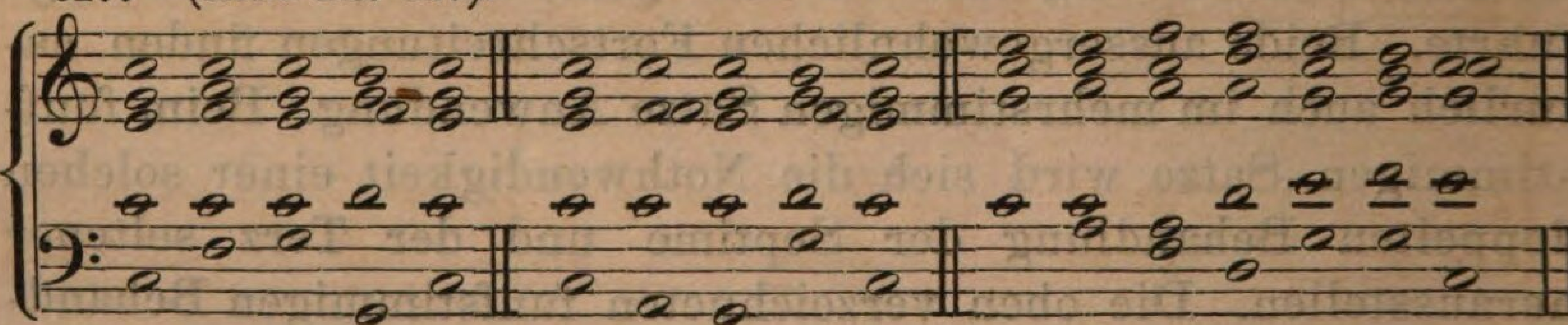
lungen des Dreiklangs erfordern nachstehende Darstellung des Dominantaccordes, wenn man sie als dessen Auflösung betrachtet:

616.

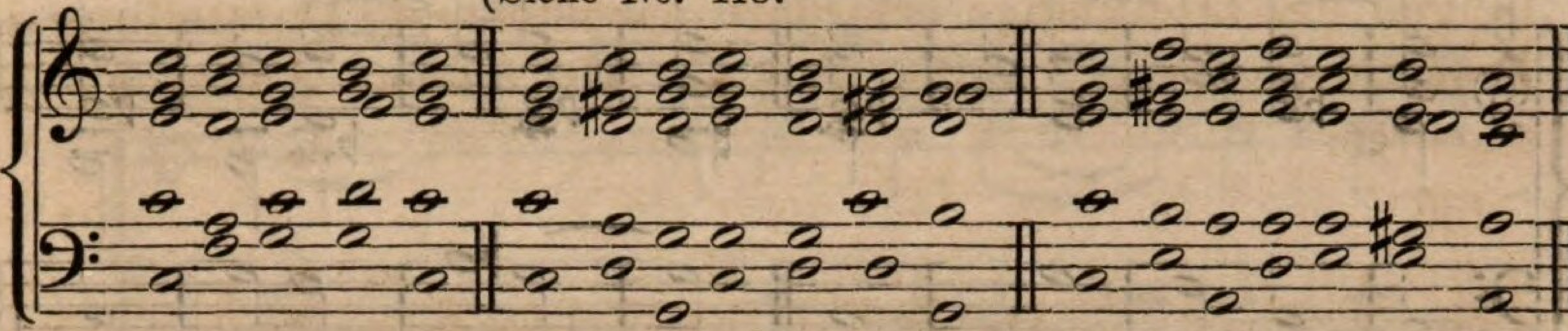


Es bedarf wol kaum eines Hinweises, dass die ersten drei Auflösungen, bei welchen die beiden untern Stimmen im Einklange zusammentreffen, nur selten, und zwar nur durch die melodische Führung der Stimmen geboten sein dürften. Wie beim vierstimmigen Satze ist es auch beim fünf- und mehrstimmigen erlaubt zeitweis minderstimmig zu schreiben, aber nur so, dass einzelne Stimmen schweigen. Sonst ist es Regel alle betheiligten Stimmen möglichst selbständig zu führen, und sie lieber in Octaven, als im Einklange zu verdoppeln. Offenbar falsch aber ist es, wenn mehr als vier Stimmen gleichzeitig singen, einen Accord unvollständig zu lassen. Die Verbindung der fünfstimmigen Accorde mag nun der Schüler zunächst an der fünfstimmigen Behandlung der früher gegebenen drei- und vierstimmigen Accordverbindungen, namentlich aber der von No. 415 an verzeichneten Ganzschlüsse und Uebergänge üben, in der Weise wie nachstehende Beispiele:

617. (siehe No. 417).



(Siehe No. 415.



Die fünfstimmige Behandlung der Nonenaccorde mussten wir schon früher (S. 181 ff.) darlegen.

Bei der weitern Untersuchung der fünfstimmigen Einführung der Dissonanzen, namentlich der, durch die Bindung eingeführten, werden wir auch auf die Accorde geführt, denen wir, andern Theoretikern gegenüber, keine Selbständigkeit innerhalb des harmonischen Formationsprozesses zugestehen konnten, weshalb wir ihre Behandlung hierher verweisen mussten. Schon beim vierstimmigen Satze betrachten einzelne Theoretiker den, durch einen Vorhalt erzeugten grossen Dreiklang mit grosser None als einen selbständigen Accord:

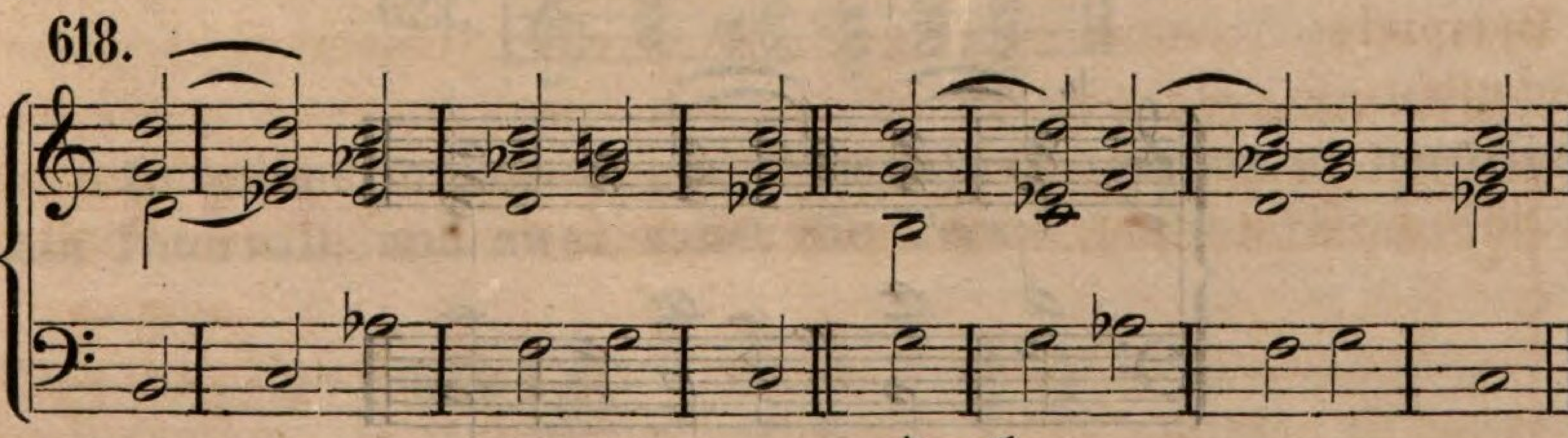
618.

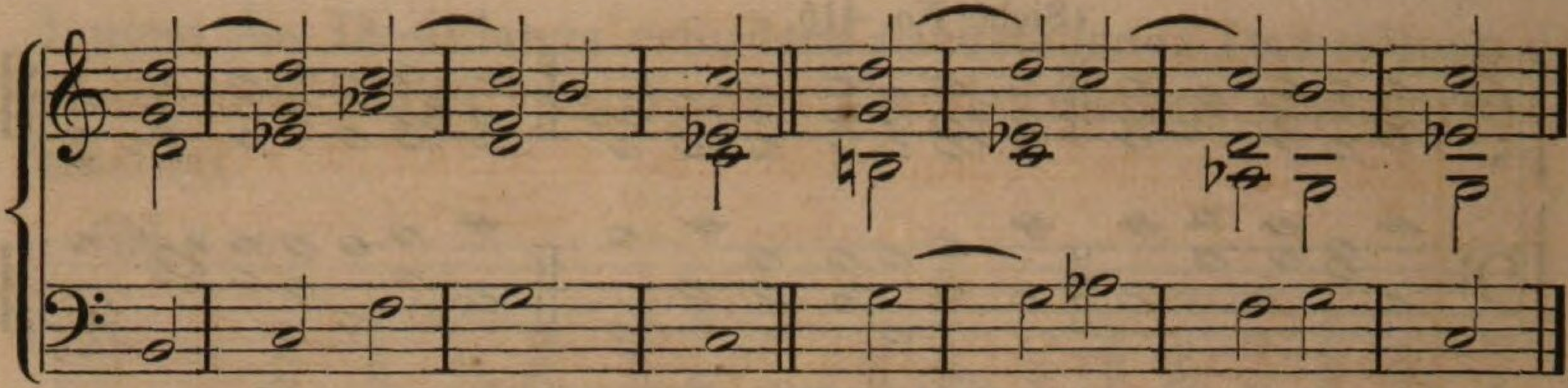


Wir betrachten den zweiten Accord nicht als selbstänständigen Accord, sondern als durch den Vorhalt entstanden, der sich aber dann nicht, wie in der Regel über ruhenden, sondern über weiterschreitenden consonierenden Stimmen auflöst. Dass diese Auflösung durchaus zulässig ist, sahen wir bereits beim zwei-, drei- und vierstimmigen Satz.

Ganz dasselbe gilt natürlich von dem kleinen Dreiklang mit grosser None:

618.





wie von dem übermässigen Dreiklang mit grosser None:

620.



Dieselben Anschauungen sind fernerhin auch für die Behandlung der sogenannten Nonenseptimenaccorde maassgebend. Wir vermochten schon den beiden von uns behandelten, vom Dominantaccorde abgeleiteten Nonenaccorden keine selbständige Bedeutung innerhalb des Formationsprozesses zuzugestehen. Noch weniger vermögen wir eine solche den andern, aus den verschiedenen Septimenaccorden durch Hinzufügung der None construierten Nonenaccorden zu geben. Es erscheint daher zweckmässiger sie, wie die vorhergehenden accordischen Gebilde als, aus Vorhalten und deren freierer Auflösung entstanden, zu behandeln:

621.

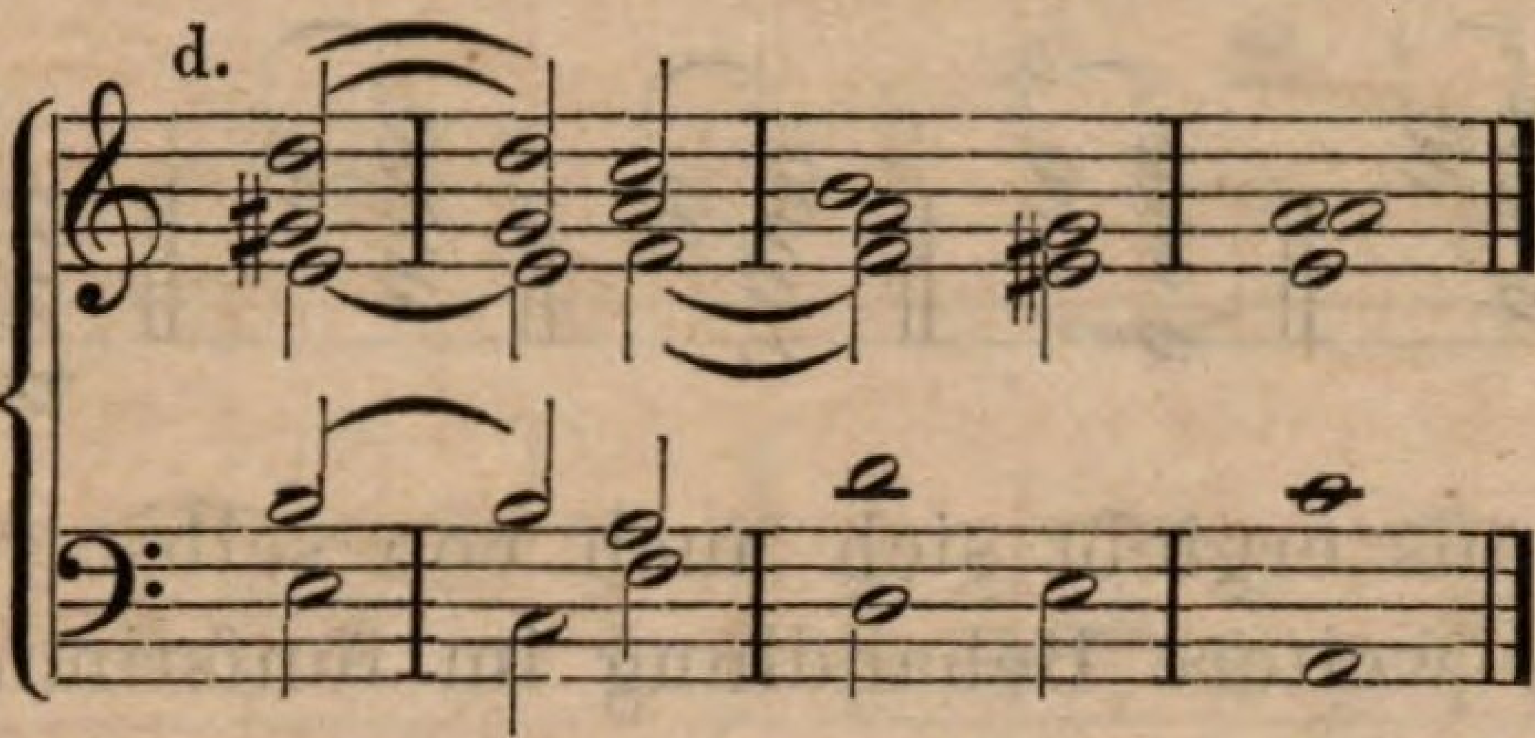




c.

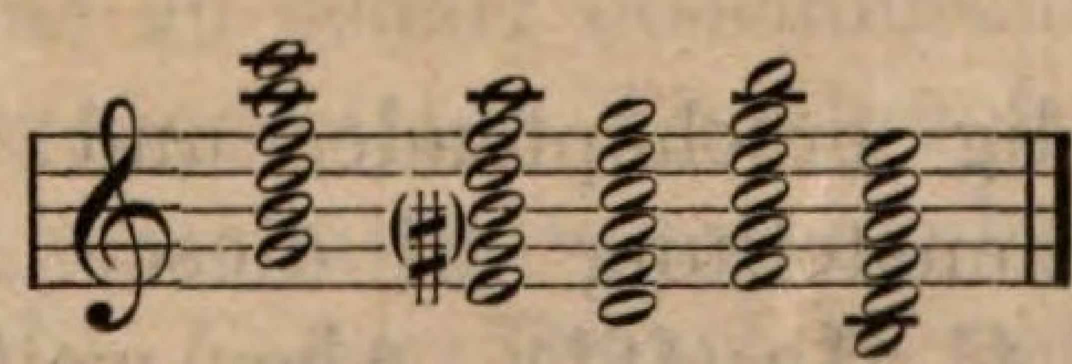


d.

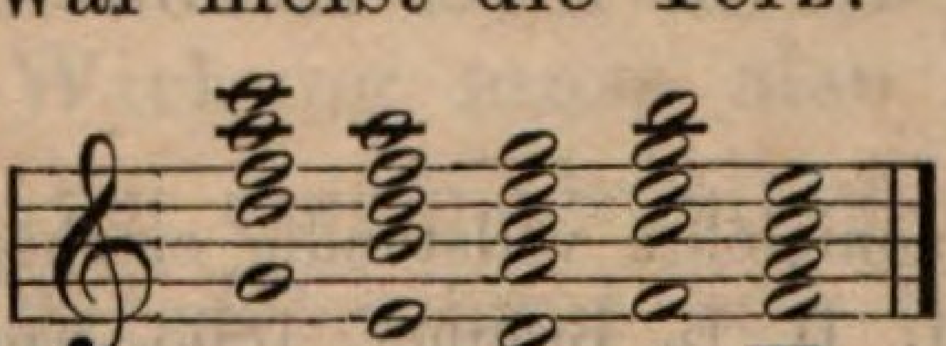


Bei *a*, *b* und *c* wird der ganze Dreiklang von drei Stimmen als Vorhalt festgehalten, während zwei Stimmen nach einer Consonanz weiterschreiten, so dass einer der erwähnten Nonenaccorde entsteht, und als die dissonierenden Intervalle sich auflösen, schreiten, wie in den vorigen Beispielen auch die beiden consonierenden Stimmen mit weiter. Im letzten Beispiel erscheint der zweite Basston *c* wie ein anticipierter Ton, der dann gleichfalls mit fortschreitet. Es ist nur eine fünfstimmige Behandlung des unter No. 620 verzeichneten Beispiels. Auch der Undecimen- wie der Terzdecimenaccord erlangen beide keine selbständigere Bedeutung, als die vorher betrachteten accordischen Gebilde.

Wird einem Nonenseptimenaccord oberhalb noch eine Terz hinzugefügt, so entsteht ein sechsstimmiger Accord, der Undecimennonenseptimen-Accord:

622. 

In seiner fünfstimmigen Behandlung verliert er natürlich ein Intervall, und zwar meist die Terz:

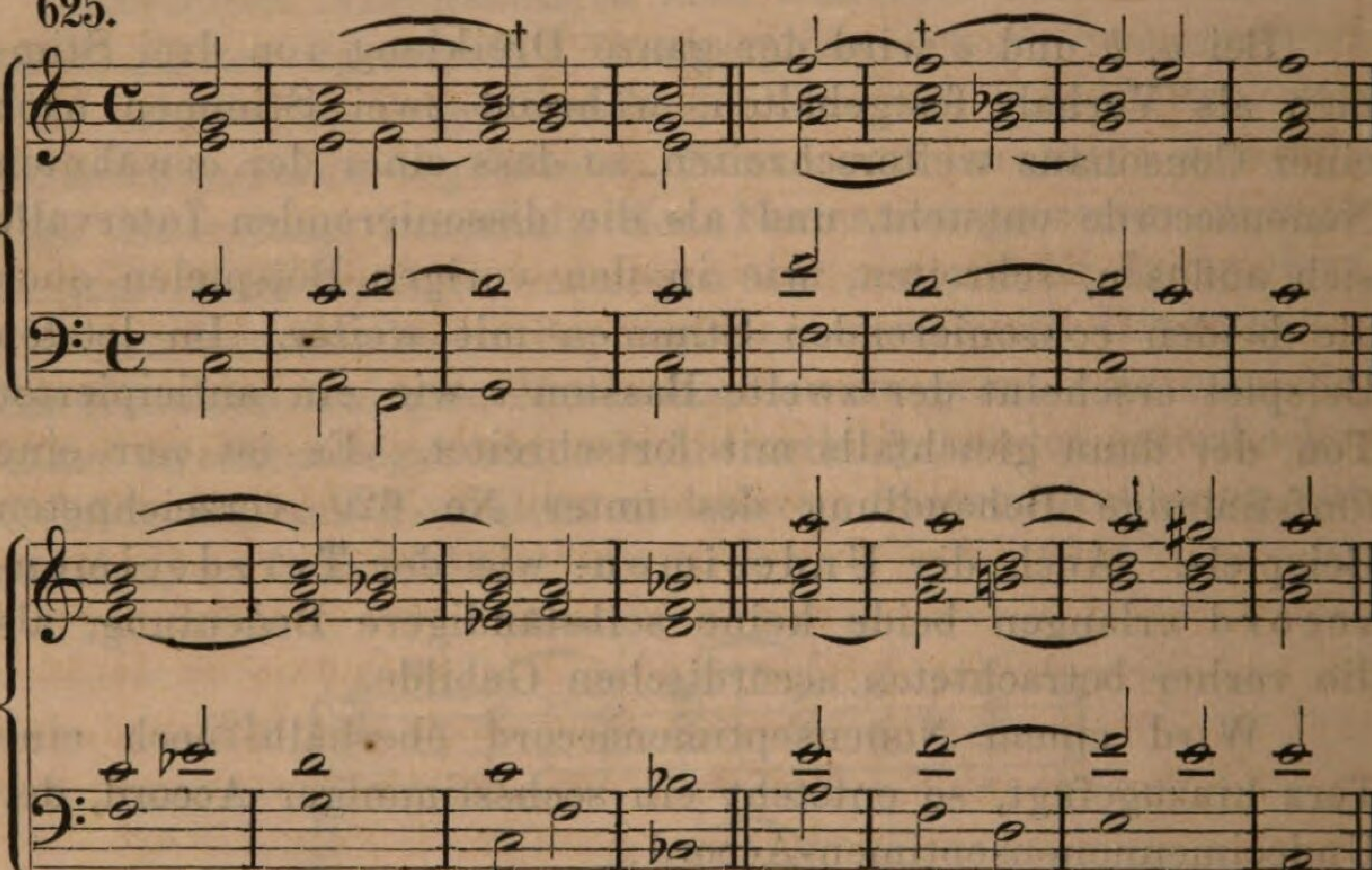
623. 

Dass jeder dieser Accorde in verschiedenen Lagen und Umkehrungen möglich ist, bedarf wol keiner weitern Anleitung. Ihre Einführung und Auflösung wird uns wieder zur Ueberzeugung bringen, dass auch sie nur, als durch Vorhalte erzeugte, also nicht eigentlich selbständige Accorde zu behandeln sind. Die natürlichste Auflösung ist nach dem ursprünglichen Septimenaccord, auf dem sie erbaut sind:

624. 

Und hieraus ergiebt sich auch von selbst ihre Vorbereitung wie ihre weitere Behandlung im fünfstimmigen Satz.

625.

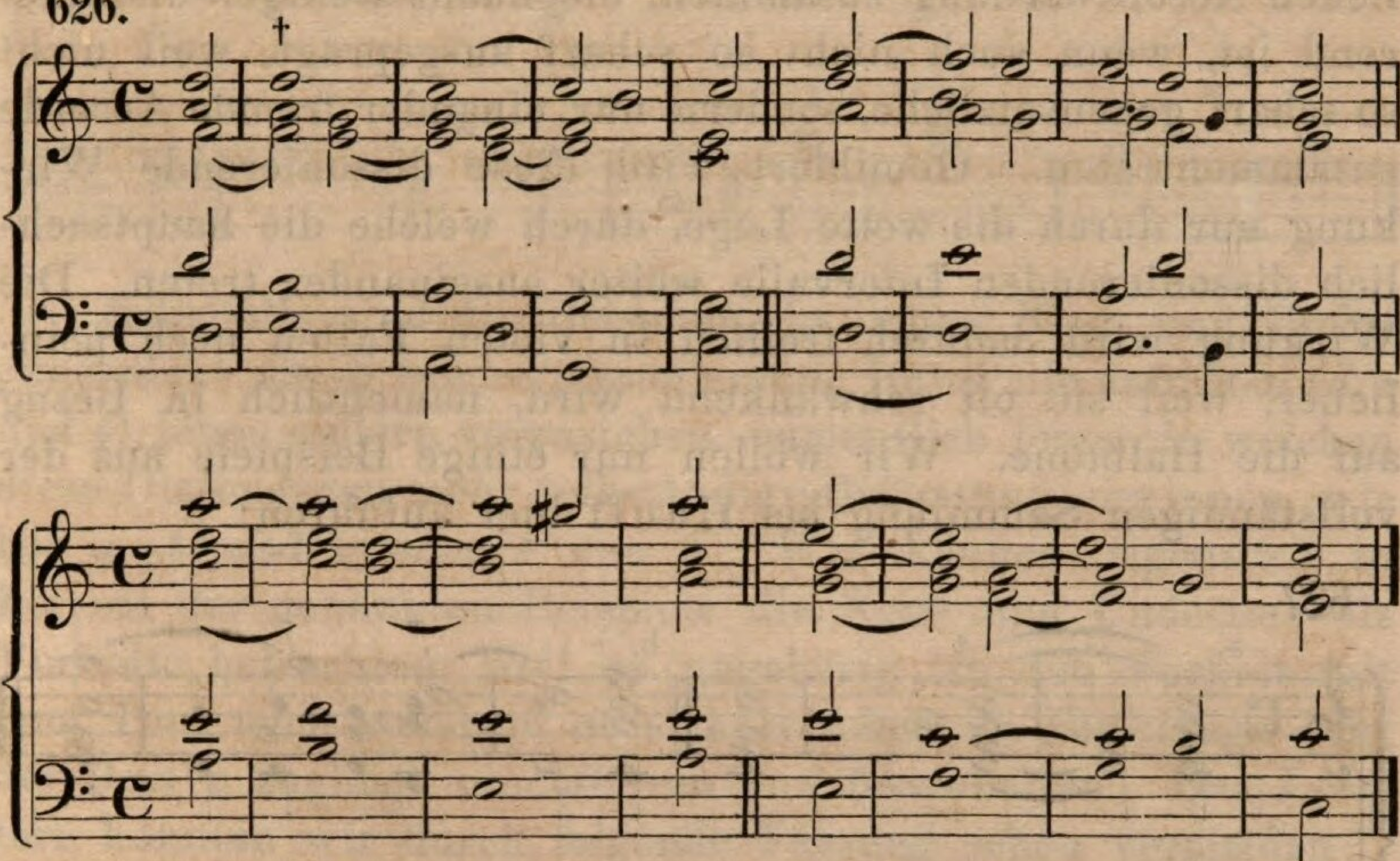


Eine vollständig erschöpfende, und äusserst sorgfältig gearbeitete Zusammenstellung all dieser Accorde und ihrer Behandlung giebt J. C. Hauff*). Aber weil er sie wie selbstständige Accorde behandelt, so gewinnt er eine ganze Reihe Accordverbindungen, die in ihrer Herbheit wol nie accordisch,

*) In seiner, die Harmonielehre vollständig erschöpfenden: Theorie der Tonsatzkunst. (Frankfurt a. M. H. L. Brönner, 1863, pag. 111 ff.)

sondern nur wie an dem Bach'schen Choral gezeigt wurde, in consequenter melodischer Führung vorübergehend eintreten können, wie beispielsweise folgende:

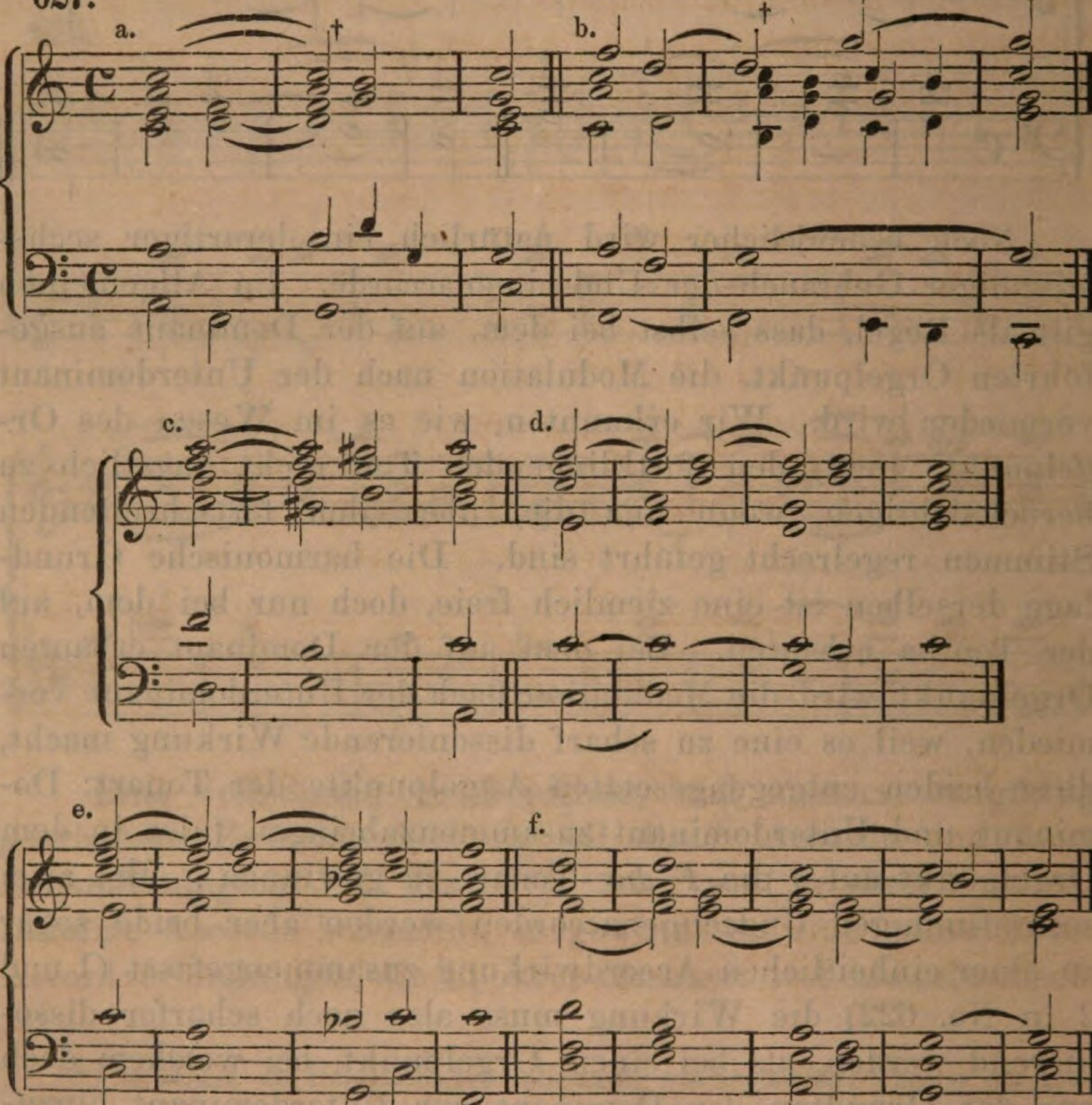
626.

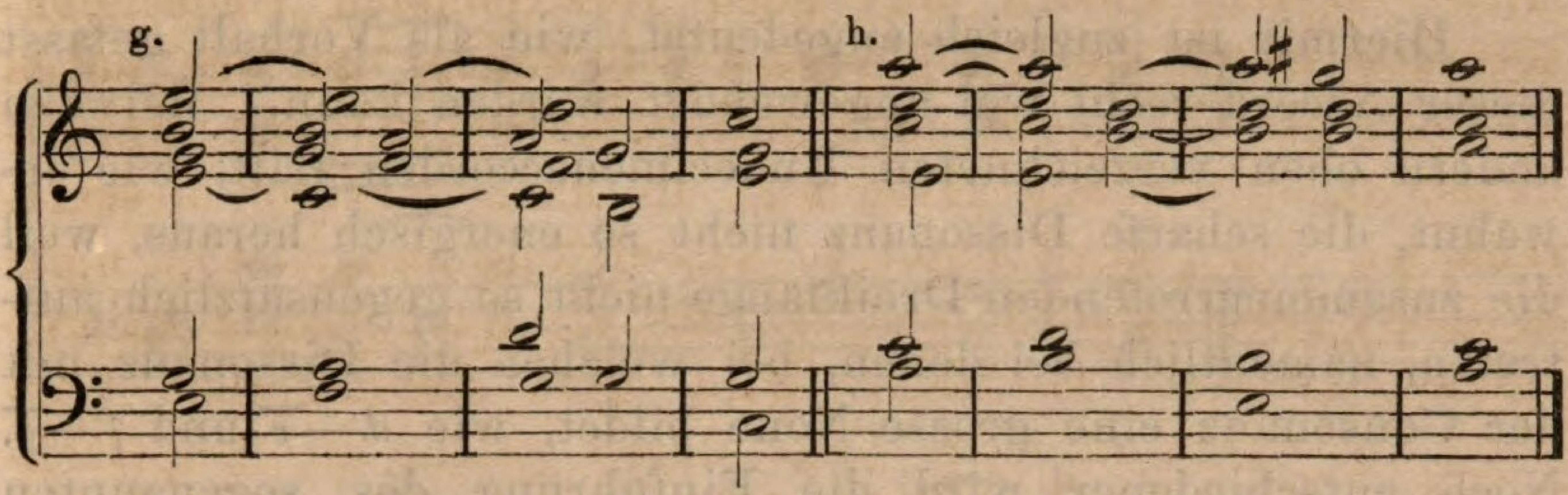


Noch bedenklicher wird natürlich ein derartiger sechsstimmiger Gebrauch der Undecimenaccorde. Im Allgemeinen gilt als Regel, dass selbst bei dem, auf der Dominant ausgeführten Orgelpunkt, die Modulation nach der Unterdominant vermieden wird. Wir erkannten, wie es im Wesen des Orgelpunkts liegt, den fortklingenden Ton nicht ängstlich zu berücksichtigen, wenn nur die, über ihm fortschreitenden Stimmen regelrecht geführt sind. Die harmonische Grundlage derselben ist eine ziemlich freie, doch nur bei dem, auf der Tonika erbauten. Bei dem auf der Dominant erbauten Orgelpunkt wird die Modulation nach der Unterdominant vermieden, weil es eine zu scharf dissonierende Wirkung macht, diese beiden entgegengesetzten Angelpunkte der Tonart: Dominant und Unterdominant zusammenzubringen (also in dem Orgelpunkt auf *g* die *F-dur*-Tonart zu gewinnen). Bei zwei sechsstimmigen Undecimenaccorden werden aber beide sogar zu einer einheitlichen Accordwirkung zusammengefasst (1 und 2 in No. 622) die Wirkung muss also noch schärfer dissonierend werden, als bei einem Orgelpunkt, bei welchem doch nur der Grundton der Dominant zur Unterdominant hinzu-

tritt. In den andern dort noch verzeichneten Undecimenaccorden treten die Dreiklänge der Sekunde, die wir, neben einander gestellt, meist unvermittelt fanden zu einer einheitlichen Accordwirkung zusammen, die kaum weniger dissonierend ist, wenn auch nicht so scharf ausgeprägt, weil nicht so scharf gegensätzliche, sondern nur einander fremde Accorde zusammentreten. Gemildert wird diese dissonierende Wirkung nur durch die weite Lage, durch welche die hauptsächlich dissonierenden Intervalle weiter auseinander treten. Die Wirkung wird dadurch freilich in vielen Fällen noch peinlicher, weil sie oft schwankend wird, namentlich in Bezug auf die Halbtöne. Wir wollen nur einige Beispiele aus der vollständigen Sammlung bei Hauff hier anführen:

627.

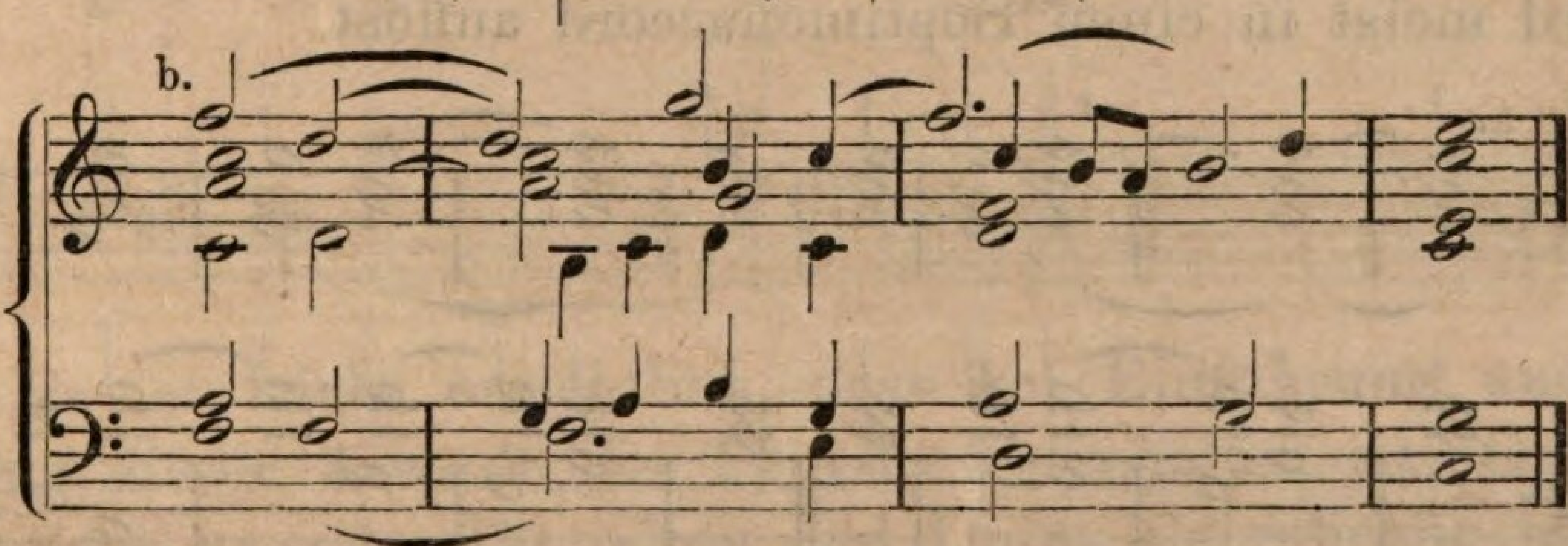




Jedenfalls sind die Beispiele, in denen None und Undecime nicht als so scharf dissonierende Intervalle auftreten (*d, e* und *g*) jenen andern vorzuziehen, namentlich jenen, in welchen diese Dissonanzen mehr selbständige Bedeutung gewinnen, wie bei *a, b* und *c* oder *f* und *h*. Wir können eigentlich in keinem der genannten Beispiele die None und Undecime als Vorhalte betrachten, weil es ungehörig ist, den Vorhalt mit dem Ton, nach welchem er sich wendet, im Einklange oder der Octave zugleich einzuführen und festzuhalten. Das Letztere könnten wir durch folgende Fassung schon vermeiden:

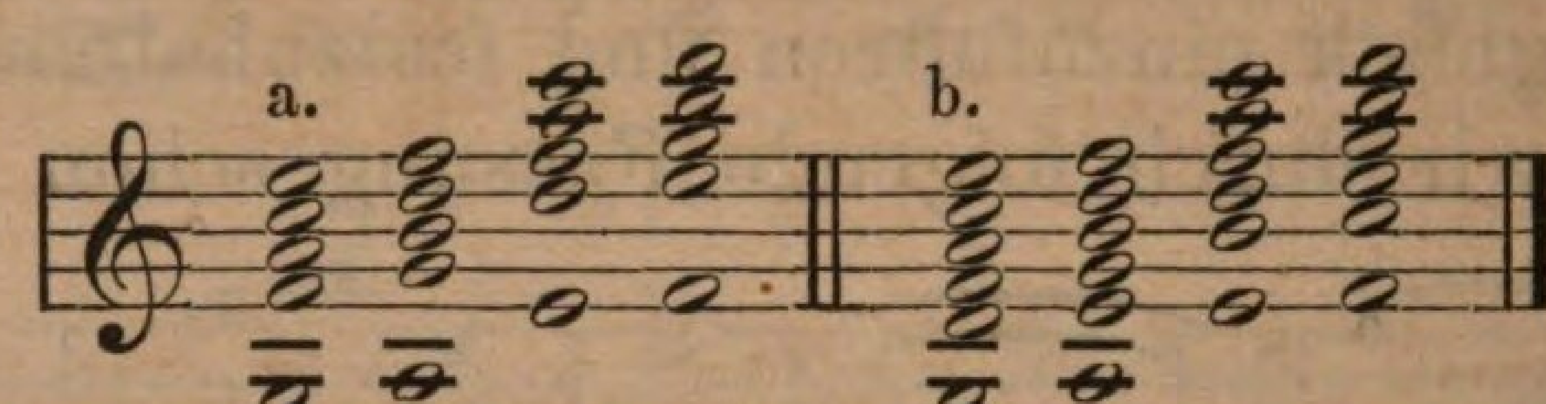
628.



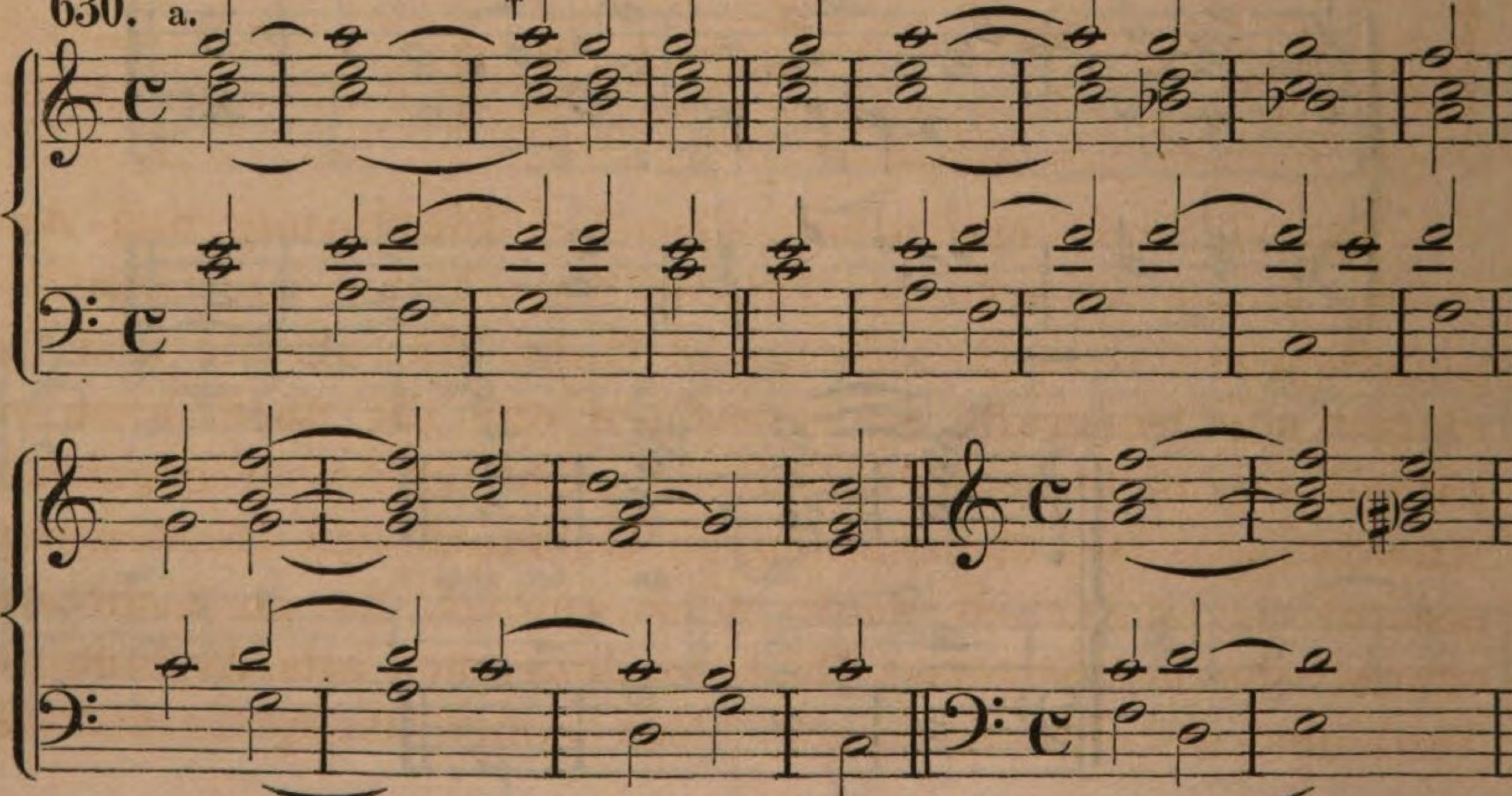


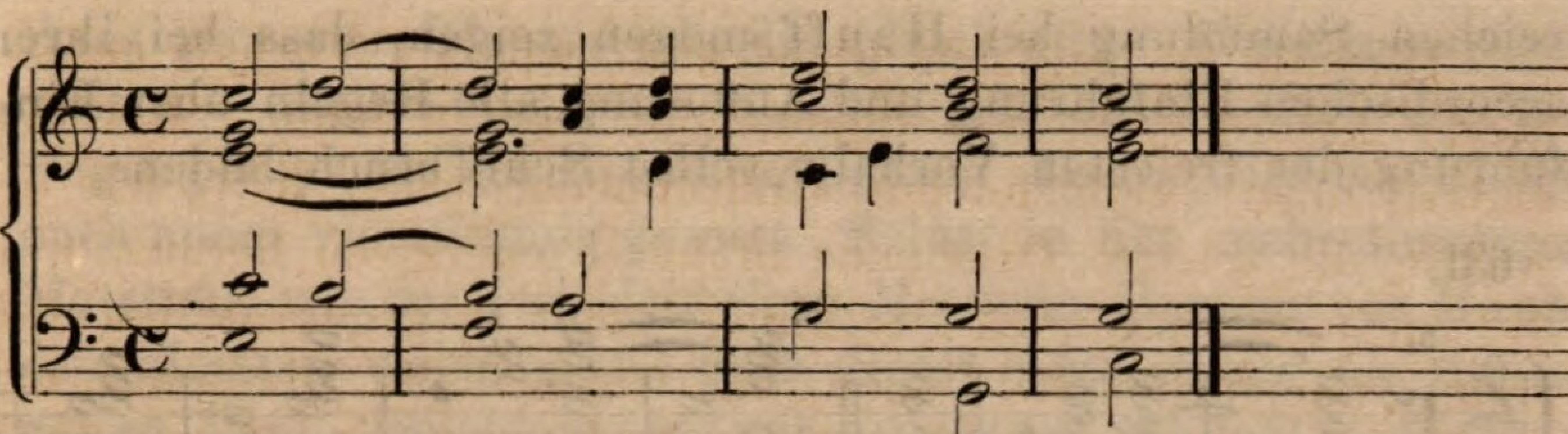


Hiermit ist zugleich angedeutet, wie als Vorhalt gefasst dieser Accord recht wol angewendet werden kann. Bei den andern oben verzeichneten Undecimenaccorden tritt, wie erwähnt, die scharfe Dissonanz nicht so energisch heraus, weil die zusammentretenden Dreiklänge nicht so gegensätzlich auftreten, namentlich bei denen, bei welchen die Dissonanz mit der Consonanz eine grosse None bildet, wie $d-\overline{e}$ und $f-\overline{g}$. Noch entschiedener wird die Einführung des sogenannten Terzdecimenaccordes m e l o d i s c h und nicht harmonisch bedingt, weil seine Wirkung noch schreiender disharmonisch, und noch mehr geeignet ist, den ursprünglichen natürlichen harmonischen Formationsprozess zu verwirren, als die vorher erwähnten accordischen Gebilde. Der Accord ist eigentlich siebenstimmig (vergl. No. 451). Bei der fünfstimmigen Behandlung bleibt in der Regel Terz und Quint weg, bei der sechsstimmigen nur die Terz.

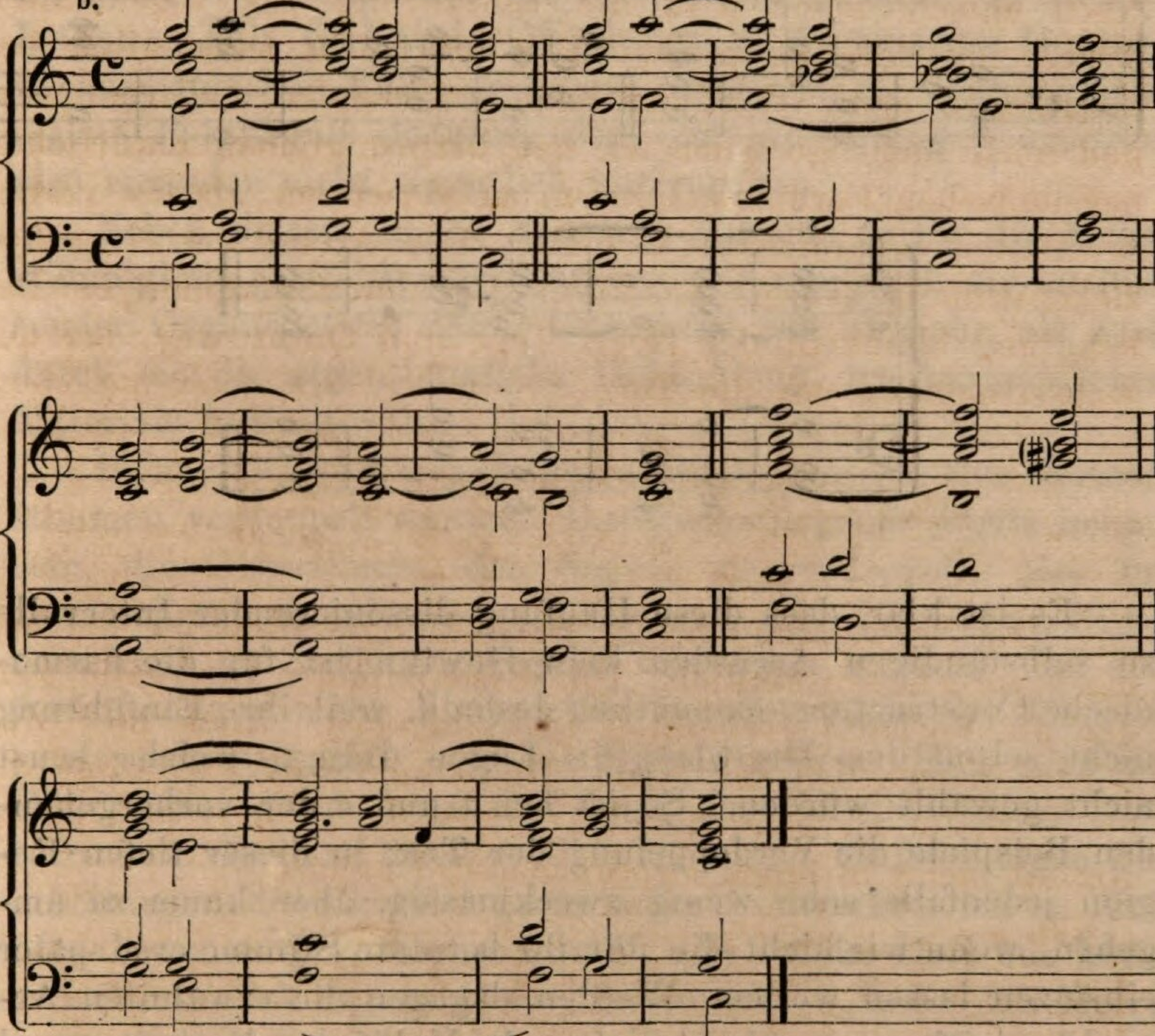
629.


Die Verwendung beider Behandlungsweisen ist den bisher besprochenen ähnlich. Die dissonierenden Intervalle werden als Vorhalte vorbereitet und aufgelöst. Auch hier sind wieder namentlich die None, Duodecime und Tredecime die als Vorhalte zu betrachtenden Intervalle, so dass sich dieser Accord meist in einen Septimenaccord auflöst.

630.




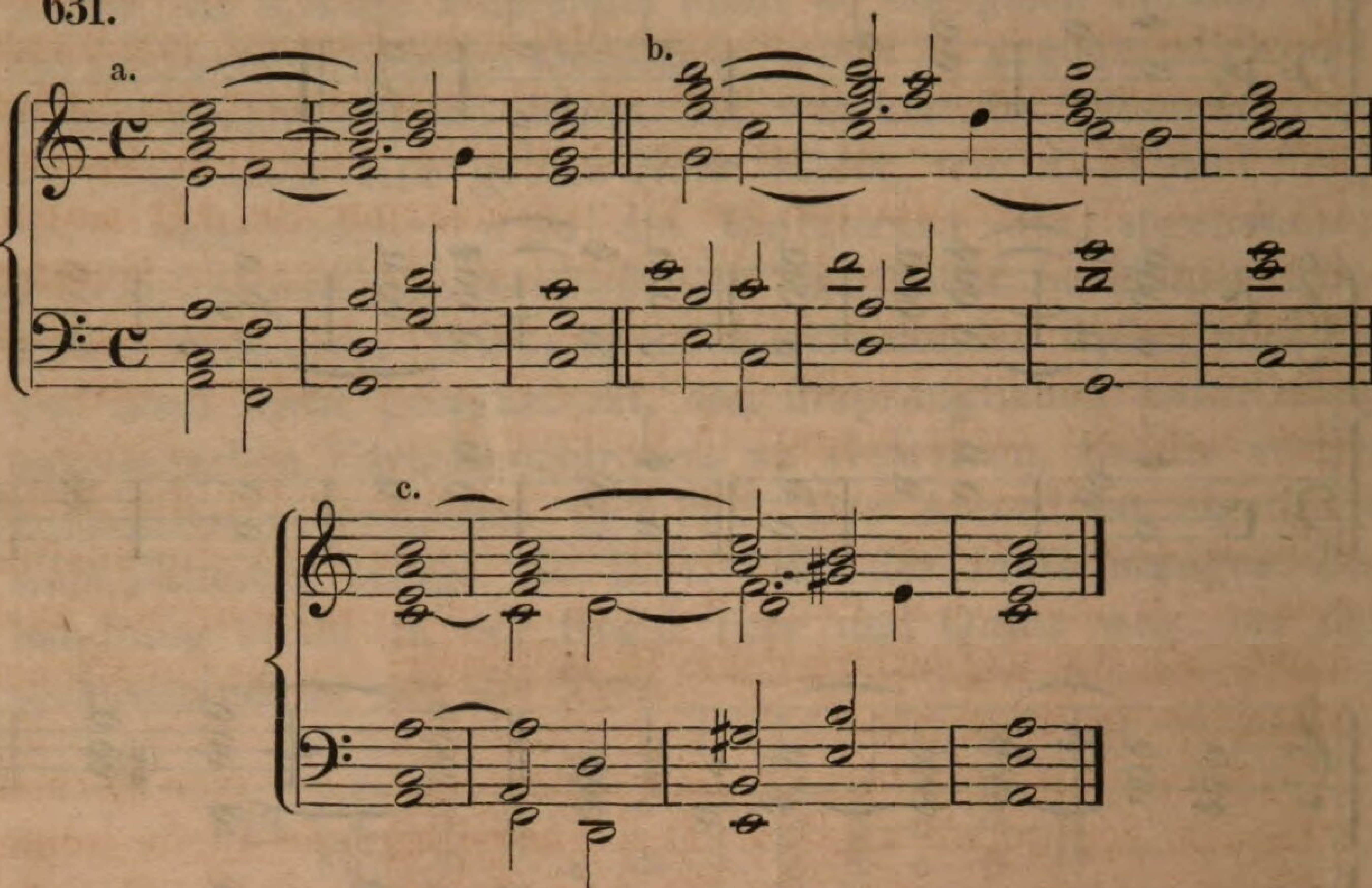
b.



Es ist leicht ersichtlich, dass bei Einführung und Auflösung dieser Accorde das Prinzip festzuhalten ist: Grundton und Septime, oder Grundton und Quint als ruhende und frei eintretende Intervalle zu betrachten und die über ihnen erbauten Septimenaccorde aufzulösen nach der früher gegebenen Anweisung. Der siebenstimmige Gebrauch der Terzdecimenaccorde ist natürlich noch mehr gewagt, da er nicht nur sämmtliche leitereigenen Töne, sondern auch alle Accorde der Tonleiter in sich vereinigt. Nur einige Beispiele aus der

reichen Sammlung bei **Hauff** mögen zeigen, dass bei ihrer accordischen Einführung und Auflösung alle Regeln über Einführung der freiesten Vorhalte selbst Schiffbruch leiden:

631.



Es ist klar, dass diese Häufung dissonierender Intervalle zu selbständigen Accorden kein Gewinn ist für die harmonische Construction, namentlich deshalb, weil ihre Einführung nicht selten den Dreiklang in Lagen drängt, welche sonst nicht gewählt würden. So ist bei *a* und *c* der vorhergehenden Beispiele die Verdoppelung der Terz in dieser tiefen Region jedenfalls sehr wenig zweckmässig, aber kaum zu umgehen, wenn wir nicht die mit ihr betraute Stimme erst später einsetzen lassen wollen. Werden dagegen die erwähnten Accorde, gleichsam unabsichtlich, mit Hülfe der Vorhalts- und Durchgangsnoten, durch consequente melodische Führung der Stimmen erzeugt, so sind sie recht wol geeignet, dem mehrstimmigen Satze grössern Reiz und vor allem eine lebendigere Kunstgestaltung zu geben. Denn das wird für den mehrstimmigen Gesang ebenso wie für den vierstimmigen Haupterforderniss, dass er sich vorwiegend in lebendigen Stimmen darstellt, nur vorübergehend in der Fülle der zu vollen Accorden verschmolzenen Harmonie. Die lang andauernde homophone Mehrstimmigkeit wird fast noch früher monoton, trotz

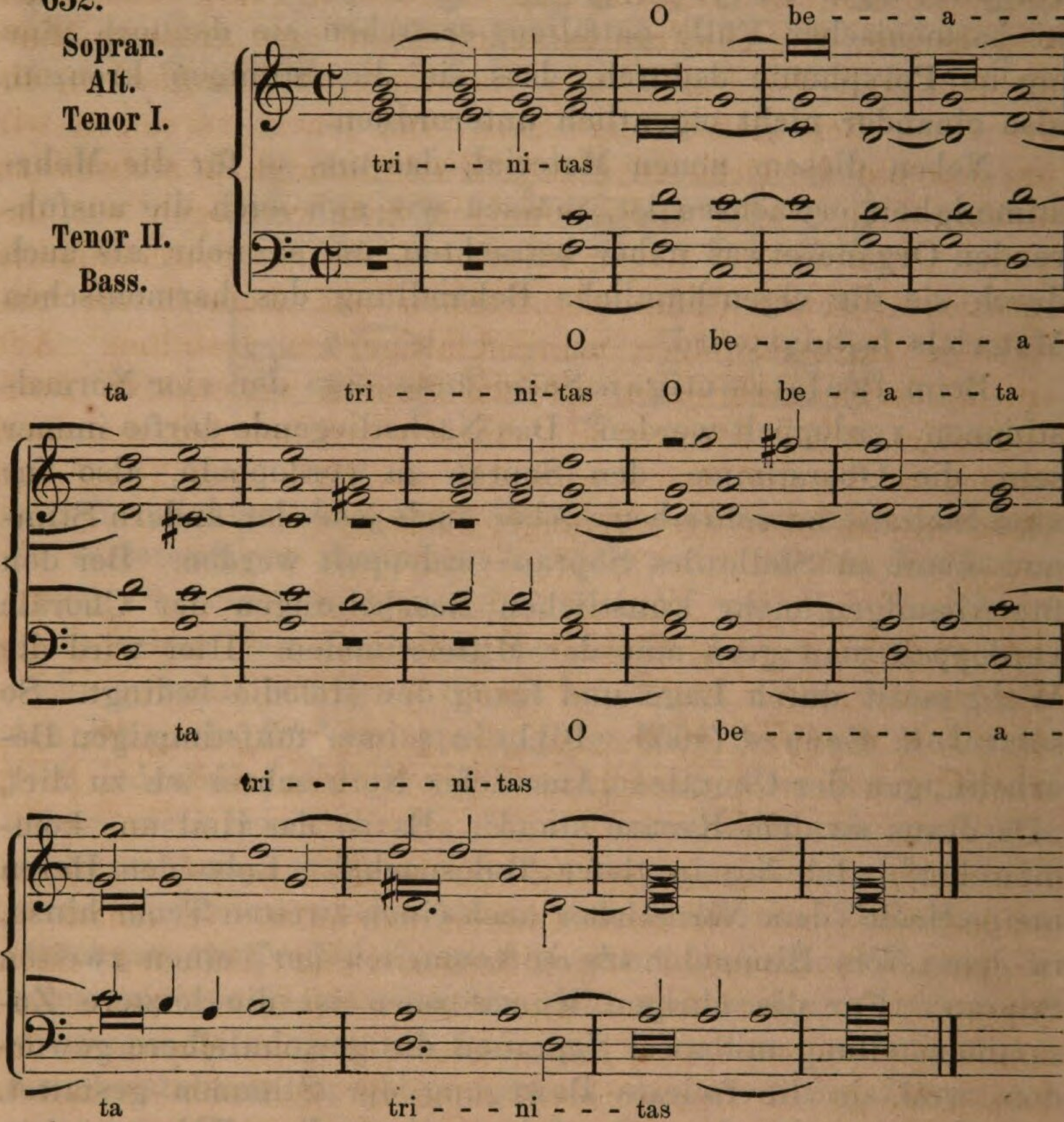
ihres grössern Glanzes als die gleichartige Vierstimmigkeit, weil die letztere immer doch eine grössere Freiheit der Bewegung zeigt, als die Mehrstimmigkeit. Daher wird der Choral auch meist vierstimmig gesetzt. Selbst in den mehrstimmigen Motetten, wie der doppelchörigen Matthäus-Passion von Bach, dem Meister, welcher uns nach dieser Seite immer als Muster gelten kann, erscheint er nur in dieser schlichten Gestalt. Da aber, wo die Meister des alten Contrapunkts, Orlandus Lassus, Joh. Gabrieli, Willaert u. A. einzelne Gesänge in harmonischer Fülle entfalten, erstreben sie dennoch eine eigene Polyphonie dadurch, dass sie die Stimmen kreuzen, also einander nicht eigentlich unterordnen.

Neben diesem neuen Material, das uns so für die Mehrstimmigkeit erwachsen ist, müssen wir nun auch die ausführenden Organe etwas näher betrachten, um so mehr, als auch durch sie die eigenthümliche Behandlung des harmonischen Materials bedingt wird.

Beim fünfstimmigen Satze muss eine der vier Normalstimmen verdoppelt werden. Das Nächstliegende dürfte immer sein, die Oberstimme, den Sopran zu verdoppeln, also für zwei Soprane zu schreiben. Aber auch jede der andern Stimmen kann an Stelle des Sopran verdoppelt werden. Bei den fünfstimmigen mehr künstlichen Bearbeitungen der Choräle verdoppelt man gern eine der Mittelstimmen. Hier wird die Wahl meist durch Lage und Gang der Melodie bedingt. So setzt Joh. Eccard (1553—1611) in seinen fünfstimmigen Bearbeitungen der Choräle: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", „Da Jesus an dem Kreuze stund", „Es ist das Heil uns kommen her", „Ich lag in tiefer Todesnacht", „Lobe den Herrn meine Seele" dem Normalchor noch einen zweiten Tenor hinzu, in dem „Vom Himmel hoch da komm ich her" einen zweiten Sopran. Für die übrigen Kunstformen ist die letztere Zusammenstellung mit zwei Sopranen die gewöhnlichere geworden, weil sie die freieste Bewegung der Stimmen gestattet. Wir erwähnten schon, dass die selbständige Führung derselben für den mehrstimmigen Gesang fast noch mehr geboten scheint, als beim vierstimmigen. Daher sind auch die erwähnten Choralbearbeitungen zwar nicht Choralfigurationen, aber auch nicht accordisch, also Note gegen Note contrapunk-

tiert, sondern die vier begleitenden Stimmen stellen die harmonische Grundlage in melodisch und rhythmisch belebter Weise und den Text durch die feinsinnigste Declamation interpretirend dar. Selbst da, wo die alten Meister des mehrstimmigen Contrapunkts harmonische Pracht zu entfalten bemüht sind, erscheinen die harmonischen Massen wenigstens rhythmisch belebt, wie beispielsweise bei Orlandus Lassus in dem Schluss der Motette: „*Tibi laus, tibi gloria*":

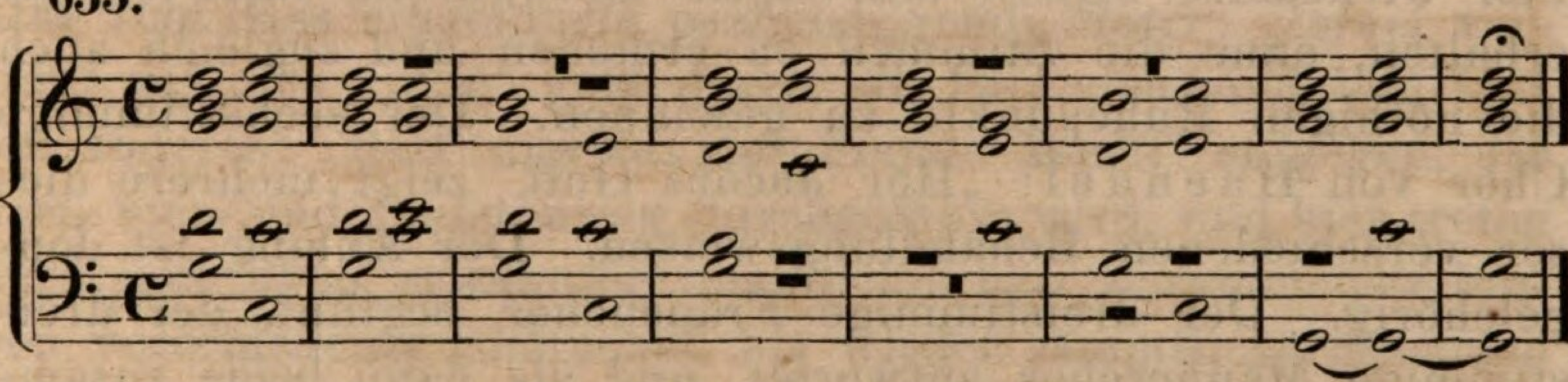
632.



Im Uebrigen wurde der fünfstimmige Chor eben so vorwiegend motivisch entwickelt, wie der vierstimmige, und dadurch die Verdoppelung des Sopran geboten. Ausser einer grossen Anzahl hierher gehöriger Tonstücke von Palestrina,

Lassus, Hammerschmidt, Eccard u. A. sind hier namentlich die Motette: „Jesu meine Freude" und die hohe Messe (in *H-moll*) von Joh. Seb. Bach zu erwähnen. Nächst dem Sopran hat der Tenor die freiere Bewegung, weshalb er im fünfstimmigen Satz an Stelle des Sopran verdoppelt wird; weit seltener wird der Bass und am seltensten der Alt im fünfstimmigen Satz verdoppelt. Hieraus geht die für den sechsstimmigen Satz natürlichste Zusammensetzung aus zwei Sopranen und zwei Tenören und je einem Alt und einem Bass klar hervor. Sie gewährt natürlich schon eine grössere Mannichfaltigkeit der Darstellung verschiedener Klangfarben, als der vier- oder fünfstimmige Satz. Bei jenem vermögen wir uns nur auf die Drei- oder auch Zweistimmigkeit zeitweis zu beschränken. Beim mehrstimmigen Satz vermögen wir dagegen schon aus der Gesammtmasse einzelne, eigenthümlicher zusammengesetzte Chöre abzutrennen und dadurch die einfachsten Harmoniefolgen mannichfaltiger zu gestalten. Aus einem, durch noch einen zweiten Sopran verstärkten fünfstimmigen Chor können wir einen vierstimmigen mit zwei Sopranen, Alt und Tenor oder Alt und Bass oder Tenor und Bass, wie mehrere dreistimmige, ablösen:

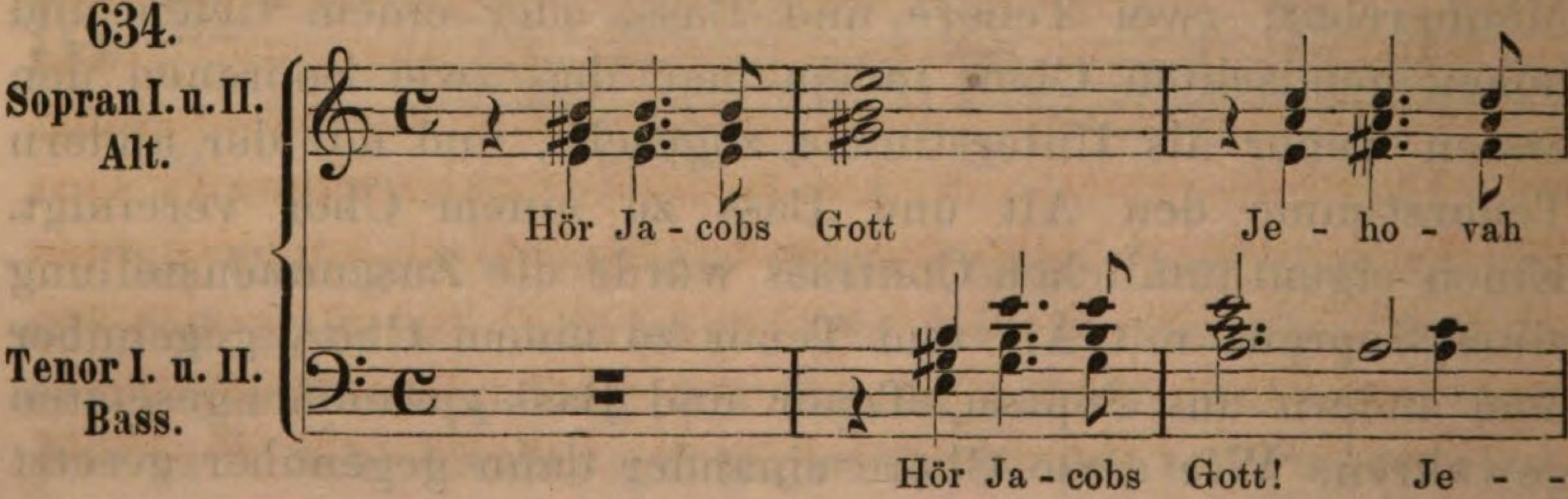
633.

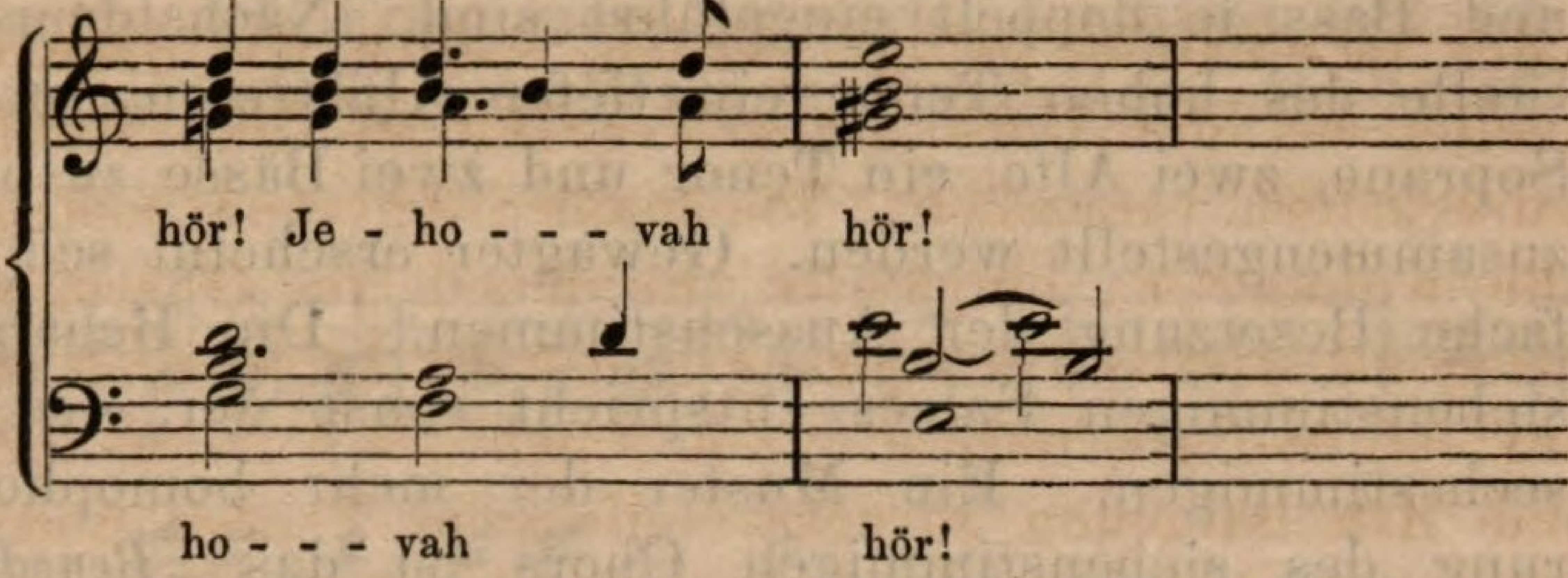


So lässt der oben erwähnte sechsstimmige Chor sich zunächst mehrmals in zwei Chören darstellen: in einem sogenannten Frauenchor: zwei Soprane und Alt, und einem Männerchor: zwei Tenöre und Bass, oder einem tiefen und hohen gemischten Chor, indem man den zwei Sopranen den ersten Tenor als Unterstimme zugesellt, und mit der andern Tenorstimme den Alt und Bass zu einem Chor vereinigt. Einen eigenthümlichen Contrast würde die Zusammenstellung eines Soprans mit Alt und Tenor zu einem Chor, gegenüber dem andern aus Sopran, Tenor und Bass zusammengesetzten gewähren. Wie diese Chöre einander dann gegenüber gesetzt

oder in einander gefügt werden, wollen wir noch etwas specieller bei der Behandlung der Doppel- und Mehrchörigkeit zu erörtern versuchen. Von andern Zusammensetzungen sind die weniger zu empfehlen, in denen die Oberstimmen vorwiegend sind: zwei Soprane und zwei Alte gegen einen Tenor und einen Bass, oder die, bei denen die Aussenstimmen gegen die Mittelstimmen zurücktreten: zwei Tenöre und zwei Alte gegen einen Sopran und einen Bass. Eine Sopran- und eine Altstimme gegen zwei Tenöre und zwei Bässe, oder zwei Sopran- und zwei Bassstimmen gegen eine Alt- und Tenorstimme ergeben jedenfalls günstigere Zusammensetzungen. Es bedarf wol kaum der Erwähnung, dass neben der Vereinigung der einzelnen Stimmen zu zwei gleichmässig gebildeten Chören, auch jene an dem fünfstimmigen Satze nachgewiesene verschiedene Verknüpfung der Stimmen unter sich zulässig ist. Wir können ebenso den ersten Sopran mit dem ersten Tenor und dem Bass, oder Alt, Tenor und Bass zu dreistimmigen Chören zusammenfassen, oder wir können uns auf den fünfstimmigen und vierstimmigen Satz zurückziehen, und zwar in verschiedener Weise, indem wir bald diese, bald jene Stimme pausieren lassen. Es gewährt dies ein ausserordentlich wirksames Mittel, das Ganze fortwährend im Fluss zu erhalten, ohne die Stimmen zu ermüden und zugleich auch die nöthigen Ruhepunkte zu gewinnen. Der sechsstimmige Chor von Haendel: „Hör' Jacobs Gott" zeigt mehrere dieser verschiedenen Behandlungsweisen. Der Anfang ist doppelchörig. Der dreistimmige Frauenchor beginnt, der dreistimmige Männerchor antwortet, und als dann beide zusammentreten, wahren beide wenigstens rhythmisch noch ihre Selbständigkeit, indem jener die harmonische Masse in Viertel-, dieser in halben Noten darstellt:

634.





Erst mit dem folgenden Eintritt werden sämmtliche Stimmen zu einem Chor vereinigt:

635.



Von jetzt an wird der Chor mehr polyphon gefasst. Das vom Bass eingeführte psalmodierende Motiv: „Israel vertraut auf dich allein" geht durch alle Stimmen, und ihm tritt ein anderes: „Rett' uns aus der Feinde Macht" entgegen, das drei- vier- und fünfstimmig durchgeführt wird, und hier treten auch jene oben erwähnten mannichfachen Zusammenstellungen verschiedener Chöre auf, bis wieder sämmtliche Stimmen zu einem einheitlichen Chor verschmolzen werden. Darauf folgt eine neue Durchführung jenes zweiten Motivs: „Rett uns", an welchem sich alle sechs Stimmen betheiligen und alle Stimmen zu einem einzigen Chor vereinigt, schliesst dann das Ganze.

Der siebenstimmige Satz kommt seltener zur Anwendung, wol namentlich deshalb, weil er nicht diese gleichmässige Vertheilung in zwei Chören gestattet, und weil er drei Stimmen ein grosses Uebergewicht gegen die vierte gewährt. Daraus ist auch ersichtlich, dass die wirkungsvollste Zusammenstellung die ist, nach welcher der Alt einfach, Sopran, Tenor

und Bass je doppelt eingeführt sind. Nächstdem dürfte an Stelle des hohen Tenor ein tiefer Alt treten, so dass zwei Soprane, zwei Alte, ein Tenor und zwei Bässe zu einem Chor zusammengestellt werden. Gewagter erscheint schon die einfache Besetzung der Aussenstimmen. Die Behandlung des siebenstimmigen Satzes entspricht sonst der, des fünf- und sechsstimmigen. Ein Muster der mehr homophonen Führung des siebenstimmigen Chors ist das „*Benedixisti*" von Joh. Gabrieli († 1612) für zwei Soprane, zwei Tenöre und drei Bässe *). Die Händel'sche Behandlung des Doppelchors in seinem Oratorium: „Israel in Egypten" ist häufig auch nur siebenstimmig, indem er die Bässe beider Chöre vereinigt.

Der achtstimmige Satz endlich ist natürlich ganz so zu behandeln, wie die vorerwähnten Arten des mehrstimmigen Satzes. Man kann alle Stimmen zu einem einheitlichen Chor vereinigen, der wiederum in den verschiedensten Zusammensetzungen zeitweis zu einem minderstimmigen zusammengezogen wird, ebenso wie die acht Stimmen in zwei Chöre getheilt werden können. Das Nächstliegendste ist dann zwei gleich gebildete normal vierstimmige Chöre einander gegenüber zu setzen. Die Meister des alten Contrapunkts setzten indess ebenso häufig die einzelnen Chöre so zusammen, dass der eine der beiden Chöre aus höheren Stimmen: zwei Soprane, Alt und Tenor; der andere aus tieferen, dem zweiten Alt, zweiten Tenor und einem ersten und zweiten Bass bestand. Wie die Chöre, wenn sie zusammentreten, rhythmisch sich von einander unterscheiden, ist schon aus den Schlusstacten von No. 634 zu ersehen, ebenso wie aus dem folgenden Beispiel die Vereinigung beider Chöre zu einem einzigen. Die Verdoppelung der Intervalle erfolgt nach den bisher von uns aufgestellten Prinzipien, und um die Stimmen dennoch möglichst selbständig zu führen, kreuzen sie sich oft, oder erscheinen nur, wie die Chöre, rhythmisch anders dargestellt. Eine eigenthümliche Behandlung des Doppelchors ist die, nach welcher die beiden Chöre einander gegenseitig harmo-

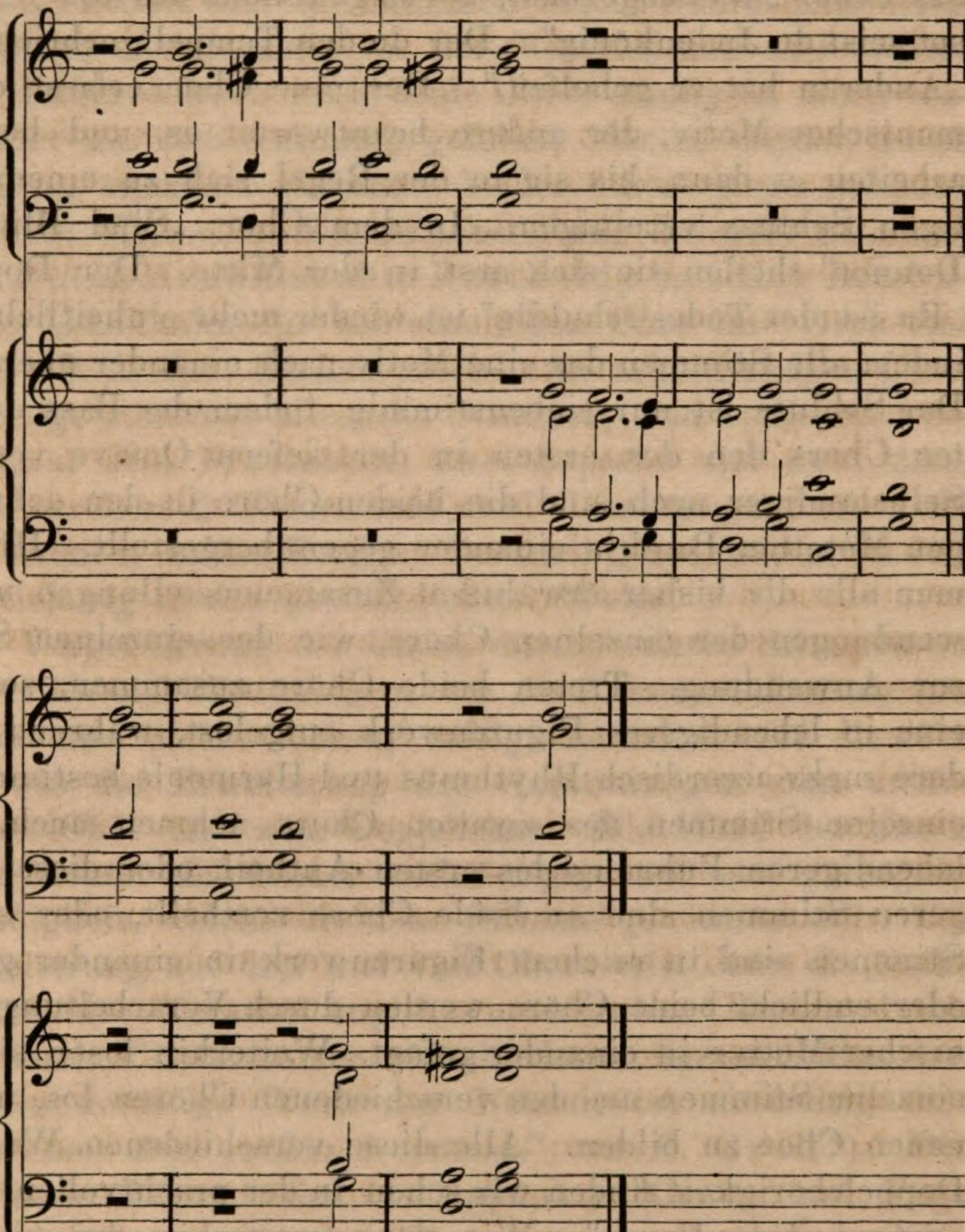
*) „*Musica sacra*". Herausgegeben von Fr. Commer. (Berlin, Bote & Bock). Bd. III. No. 14, pag. 62.

nisch ergänzen, wie Frage und Antwort. In dieser Behandlung wurden sie häufig von Willaert und Joh. Gabrieli geübt:

636.

Chor I.

Chor II.



Diese Form der Wechselchöre ist mit höchster dramatischer Lebendigkeit in Bach's „Matthäuspassion" angewandt. Gleich in dem grossen, weit ausgeführten Doppelchor, welcher das Werk einleitet, tritt dem ersten, „die Tochter Zion" vertretenden vierstimmigen Chor, ein anderer als Chor der Gläubigen gegenüber; jener durchaus in höchster Polyphonie geführt, dieser mit seinen accordisch zusammengehaltenen, erschüttern-

den Fragen, bis sich beide gegen das Ende vereinigen. Zu noch grösserer dramatischer Gewalt gelangt diese Weise der Wechselchöre in den Chören der Juden, wie: „Ja nicht auf das Fest", „Weissage uns", „Was gehet uns das an?", „Gegrüsset seist du Judenkönig", „Der du den Tempel zerbrichst", und „Anderen hat er geholfen." Der eine Chor erfasst ein harmonisches Motiv, der andere beantwortet es, und beide verarbeiten es dann, bis sie in der Regel sich zu einem gewaltigen Schluss vereinigen. In dem Chor: „Sind Blitze, sind Donner" theilen sie sich erst in der Mitte. Der Doppelchor „Er ist des Todes schuldig" ist wieder mehr einheitlich gefasst, indem alle Stimmen das eine Motiv nach einander übernehmen. Der Schluss ist nur siebenstimmig, indem der Bass des zweiten Chors den des ersten in der tiefern Octave verdoppelt. Selbständiger noch sind die beiden Chöre in den achtstimmigen Motetten Bach's einander gegenübergestellt. Hier kommen alle die bisher erwähnten Zusammenstellungen und Verwendungen der einzelnen Chöre, wie der einzelnen Stimmen zur Anwendung. Treten beide Chöre zusammen, so ist der eine in lebendigeres Figurenwerk aufgelöst, während der andere mehr accordisch Rhythmus und Harmonie bestimmt; oder einzelne Stimmen des zweiten Chors nehmen auch an der lebendigeren Führung des ersten Antheil, oder diese lebendigeren Stimmen sind an beide Chöre vertheilt, oder alle acht Stimmen sind in reichem Figurenwerk in einander gewoben, oder endlich, beide Chöre werden durch Verarbeitung harmonischer Motive in einander gefügt. Weiterhin lösen sich dann einzelne Stimmen aus den verschiedenen Chören los, um einen neuen Chor zu bilden. Alle diese verschiedenen Weisen der Doppelchörigkeit finden wir schon in der prachtvollen Motette: „Singet dem Herrn". Wie dann weiterhin der eine Chor einen Choral ausführt, und der andere Zwischenspiele dazu, das ist hier nicht weiter zu untersuchen. Die Weise der Wechselrede in harmonischer Ergänzung ist vorwiegend in der Motette: „Fürchte dich nicht" festgehalten, daneben dann auch die achtstimmige Verarbeitung eines melodischen Motivs. Aehnlich sind die übrigen achtstimmigen Motetten: „Lob und Ehre und Weisheit" und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" gehalten. Wie erwähnt, sind auch die Chöre in Händel's

Oratorium: „Israel in Egypten" meist Doppelchöre, aber sie treten einander nicht so selbständig gegenüber wie bei Bach. Sie sind entweder in der angegebenen Weise mehr homophon zusammengehalten oder die Stimmen beider Chöre betheiligen sich ziemlich gleichmässig an der Verarbeitung melodischer Motive. Daher werden auch beide Chöre häufig in einen vereinigt, oder nur siebenstimmig geführt, oder es werden durch Vereinigung einzelner Stimmen beider Chöre neue gebildet. Eine andere Weise der Zusammenstellung der acht Stimmen verfolgt Felix Mendelssohn-Bartholdy in seiner Bearbeitung des 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester (Op. 51), wie in den: Sechs Sprüchen für achtstimmigen Chor. Er vereinigt zunächst alle acht Stimmen, und stellt im weitern Verlauf dem Frauenchor: zwei Soprane und zwei Alte, dem Männerchor: 2 Tenöre und zwei Bässe gegenüber. Drei andere Psalmen, für den Berliner Domchor geschrieben (Op. 78), sind zweichörig in der gewöhnlichern Weise.

Die Vergrösserung des Chors durch weitere Stimmen zu einem 9-, 10- und 11stimmigen, wie die Zusammenfassung von drei, vier und mehr Chören, erfolgt natürlich auf dieselbe Weise, wie die Erweiterung des vierstimmigen zum mehrstimmigen Chor und zum Doppelchor. Die Wahl der neuen Stimmen richtet sich immer nach der grössern oder geringern Selbständigkeit, welche die neue Stimme gewinnen soll. Bei der Erweiterung auf drei und vier Chöre tritt dann die Nothwendigkeit der Verarbeitung harmonischer Motive durch die einzelnen Chöre immer entschiedener heraus. Das bedeutsamste derartige Werk der Neuzeit ist unstreitig die: „*Missa solemnis denis vocibus decantanda*" von E. Grell*). Die künstlicheren Formen des Contrapunkts: Canon und Fuge lassen sich nur schwer den Chormassen aufnöthigen, diese müssen vorwiegend durch jene Polyphonie von nur mehr selbstredenden, lebendigen Stimmen in Fluss gebracht und erhalten werden. Diesen Styl nun beherrscht Grell mit grosser Meisterschaft. Er hat die 16 Stimmen zwar in vier Chöre getheilt, aber er führt diese ebenso mit-, neben- und gegeneinander ein, wie er die einzelnen Stimmen ihrem eige-

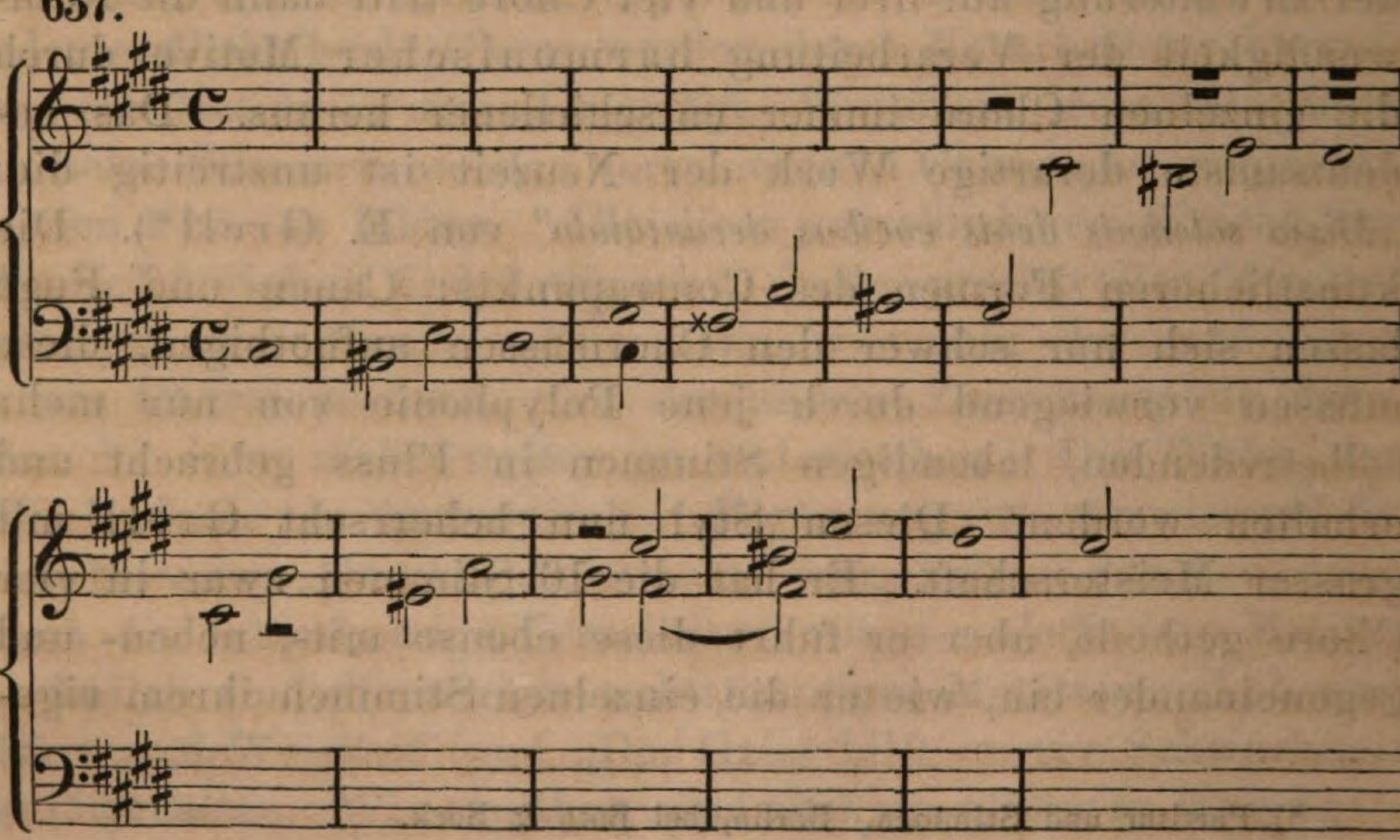
*) Partitur und Stimmen. Berlin, bei Bote & Bock.

nen Zuge überlässt und sie in den verschiedensten Zusammensetzungen verbindet. Da aber, wo es in der Idee des Ganzen liegt, die einzelnen Chöre zusammen zu halten, da lässt er sie in kurzen, eng in einander gefügten Schlagreden einander nachfolgen, in der oben schon mehrfach angedeuteten Weise. Auch die fugierten Sätze, wie das: „*et vitam venturi saeculi Amen*" erscheinen in eigenthümlichem Glanze, indem die an der Fugenarbeit nicht theilnehmenden Stimmen und Chöre einen eignen Contrapunkt dazu ausführen.

Ueber den mehrstimmigen künstlichen Contrapunkt haben wir nur wenig noch nachzutragen.

Die fünfstimmige Fuge erleidet in ihrer ersten Durchführung namentlich mitunter eine etwas veränderte Einrichtung. In ihr soll, wie wir wiederholt nachwiesen, die Dominantbewegung zur Ruhe geführt werden, indem Führer und Gefährte sich gegenseitig ergänzen. Die fünfte Stimme wird bei ihrem regelmässigen Eintritt den Führer übernehmen müssen, dem dann kein Gefährte folgt, wenn nicht eine bereits eingeführte Stimme diesen etwa auf's Neue übernimmt. Um dies zu vermeiden, und die Eintritte des Thema's dennoch eng aufeinander zu beziehen, beantwortet man den zweiten Eintritt des Führers nicht immer mit der Ober-, sondern auch mit der Unterdominant, wie z. B. Bach in der fünfstimmigen *Cis-moll*-Fuge des „wohltemperierten Klaviers":

637.



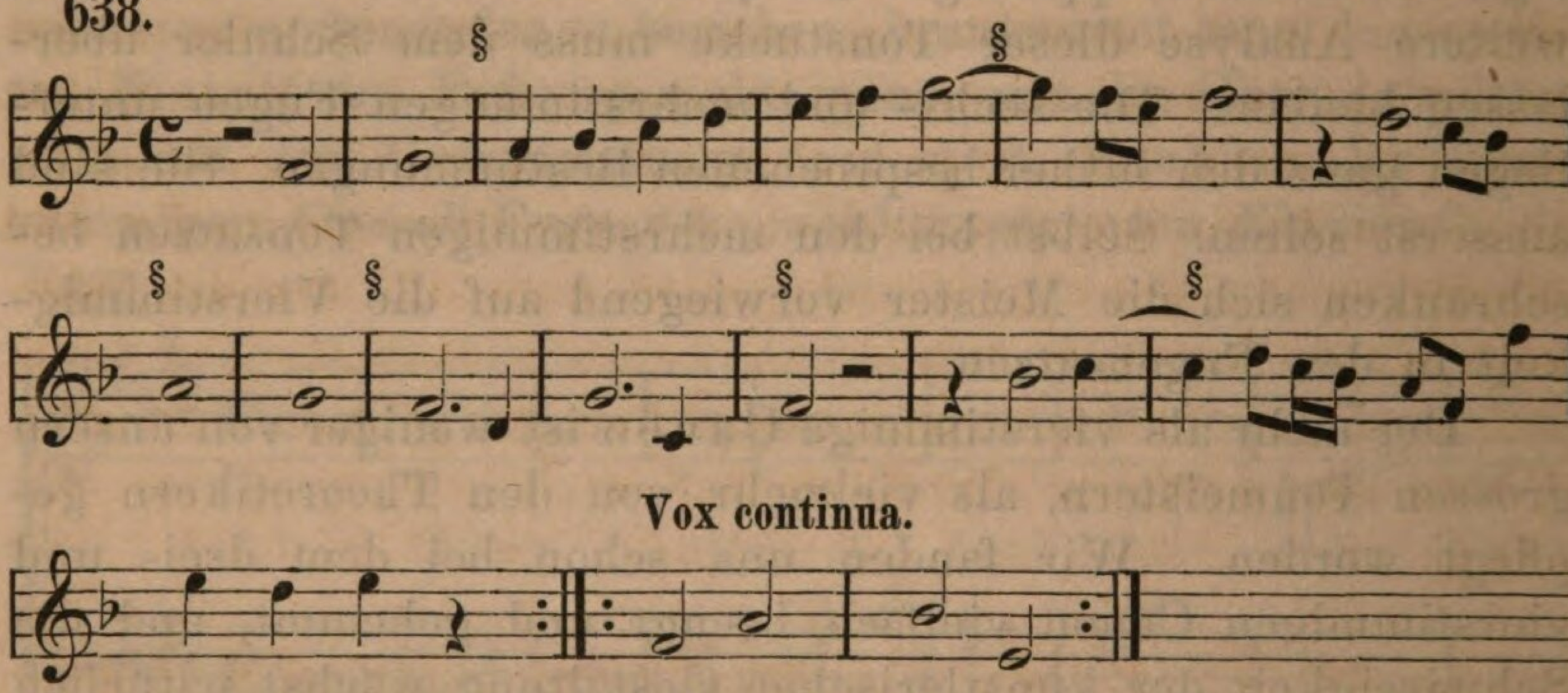
Wir haben der grössern Uebersichtlichkeit halber die Gegenharmonie und den Zwischensatz, durch welchen der vierte Eintritt des Thema's vom dritten geschieden ist, weggelassen. Der Tenor beantwortet das Thema streng in der Dominant, eine Beantwortung, die hier eigentlich nicht normal ist, weil der Leitton (*his*) eigentlich nicht mit dem Leitton der Dominant, sondern mit der Sext derselben beantwortet werden soll, allein diese Beantwortung sparte sich Bach für den zweiten Eintritt des Gefährten auf, und weil er diesen durch ein, wenn auch kurzes Zwischenspiel vom Führer trennt, so konnte er ihn zugleich als Führer betrachten, dem dann der ursprüngliche Führer als Gefährte folgt. Harmonisch umfasst demnach diese Durchführung die Angelpunkte der Tonart: Tonika (Führer), Dominant (erster Gefährte) und Unterdominant (zweiter Gefährte). In der fünfstimmigen *B-moll*-Fuge erfolgt auch die erste Durchführung nach Art der drei- und vierstimmigen Fuge, so dass die fünfte Stimme den Führer übernimmt. Aehnlich ist auch die fünfstimmige Fuge des Anfangschors aus der *H-moll*-Messe angelegt, ebenso die Doppelfuge: „*Confiteor*" desselben Werkes. Die weitere Analyse dieser Tonstücke muss dem Schüler überlassen bleiben. Die sechs- und mehrstimmigen Fugen unterliegen ganz den bisher besprochenen Bestimmungen. Sie sind äusserst selten. Selbst bei den mehrstimmigen Tonsätzen beschränken sich die Meister vorwiegend auf die Vierstimmigkeit in den Fugensätzen.

Der mehr als vierstimmige Canon ist weniger von unsern grossen Tonmeistern, als vielmehr von den Theoretikern gepflegt worden. Wir fanden uns schon bei dem drei- und vierstimmigen Canon vielfach beengt und gehemmt, und die Schwierigkeit der künstlerischen Gestaltung wächst natürlich mit jeder neuen Stimme. Die grossen Meister des älteren Contrapunkts überschritten deshalb selten selbst die Drei-, noch seltener die Vierzahl für die Ausführung des eigentlichen Canons, und setzten lieber, wenn sie doch harmonische Fülle entwickeln wollten, die nöthige Anzahl Füllstimmen hinzu. In der Regel wird der *Cantus firmus* von zwei Stimmen streng canonisch nachgeahmt, und die übrigen Stimmen, zwei, drei, vier und mehr, contrapunktieren diesen Canon in der Weise,

wie wir früher am Choral nachwiesen. Beispiele liefern die Werke der Niederländer, der venetianischen, wie der römischen Schule, wie die der deutschen Contrapunktisten des Reformationszeitalters in Menge. Seltener wurde der *Cantus firmus* als dreistimmiger Canon contrapunktiert, wie in der (1564 gedruckten) achtstimmigen Motette: „*Veni sancte spiritus*" von L. Senfl, in welcher der dritte Sopran, zweite Alt und erste Tenor den *Cantus firmus* als dreistimmigen Canon ausführen, den zwei Soprane, ein Alt, ein Tenor und ein Bass fünfstimmig contrapunktieren.

Wirklich mehrstimmige Canons, an deren Ausführung sich mehr als vier Stimmen betheiligen, schrieben die grossen Meister in der Regel nur für aussergewöhnliche Gelegenheiten, wenn es galt ihr contrapunktisches Geschick zu beweisen. So haben wir von J. S. Bach den bekannten *Canon triplex a* 6 *Voc.*, den er 1747 zur Aufnahme in die „Societät der musikalischen Wissenschaften" schrieb. Einen anderen siebenstimmigen Canon von Bach erwähnen wir hier noch, weil er über einem *Bass ostinato* erbaut ist:

638.



Die Eintritte erfolgen nach je zwei Tacten. Die *Vox continua* beginnt mit dem ersten Tact zugleich, und wird demnach siebenmal wiederholt. Es erinnert diese Weise an eine früher bei der ersten Ausbildung der canonischen Formen beliebte Behandlung des Canons. Die zwei Unterstimmen ergriffen, einander nachahmend einen kurzen *Cantus firmus*, den sie stufenweis auf- und wieder abwärts führten, und in zwei oder mehr darüber erbauten Stimmen contrapunktierten. Ein

Beispiel ist ein: „*Osanna*" von Josquin des Prés*). Diesen feststehenden Gesang nannte man „*Pes*", und so darf man auch die *Vox continua* in dem Canon von Bach bezeichnen.

Die Versuche einzelner Theoretiker: vierstimmige Canons zu construieren, sind kaum erwähnenswerth. So hat der Canon für sechszehn Trompeten, von J. P. Kirnberger:

639.

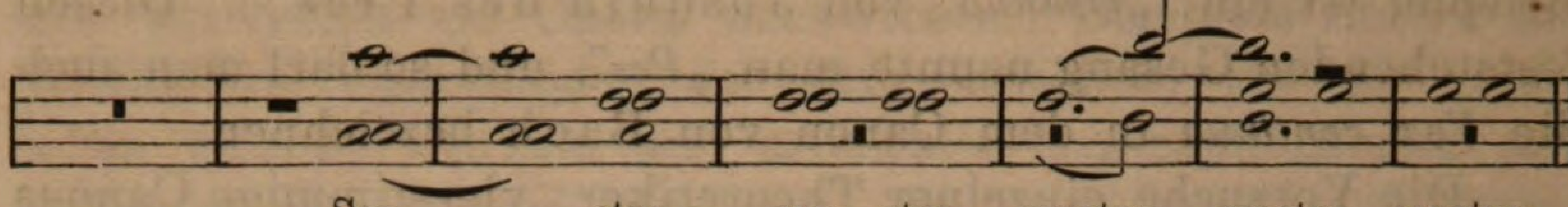


den er auch noch mit vier Pauken versieht und, mit dem Text des Schlachtgesanges von Ramler: „Auf! tapfre Krieger" als vierchörigen Canon für viermal vier Singstimmen behandelt, wol kaum auf den Namen dieser kunstvollen Form Anspruch. Eine andere Art mehrstimmiger Canons versucht Stölzel, indem er einen ursprünglich vierstimmigen Canon an zwei Chöre vertheilt, die einander nachreden. Es ist das natürlich nur eine scheinbare Mehrstimmigkeit. Endlich hat man den Canon dadurch mehrstimmig zu construieren versucht, dass die *Proposta* gleich drei- und mehrstimmig einsetzt und ebenso nachgeahmt wird; oder dass man die *Proposta* vollständig in Chorweise erfand und ebenso nachahmt. Für Liebhaber möge ein sechsunddreissigstimmiger Canon für zwei Chöre von André e hier Platz finden:

640.



*) Mitgetheilt in des Verfassers: „Musikgeschichte". Bd. I. Notenbeilagen No. 3.



den sie sich selbst in Partitur setzen mögen, zu beliebter Gemüthsergötzung, wenn sie nicht, wie wir selbst es vorziehen, diese im Anhange zur zweiten Abtheilung des zweiten Bandes von Andrée's Lehrbuch der Tonsetzkunst (No. 9) einzusehen.

Ende des ersten Bandes.

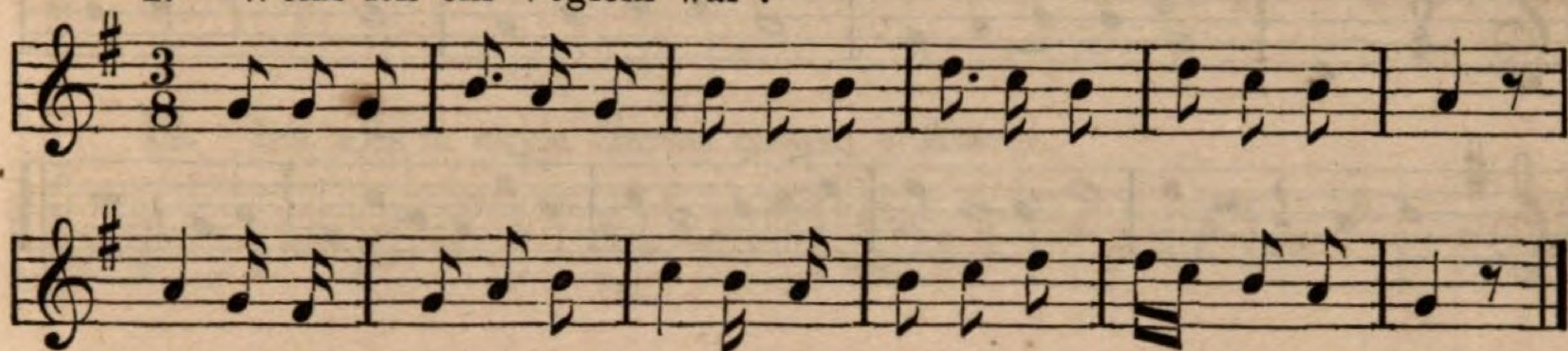
Verlag von I. Guttentag in Berlin,
Guttentag und Vahlen.

Wilhelm Gronau's Buchdruckerei in Berlin.

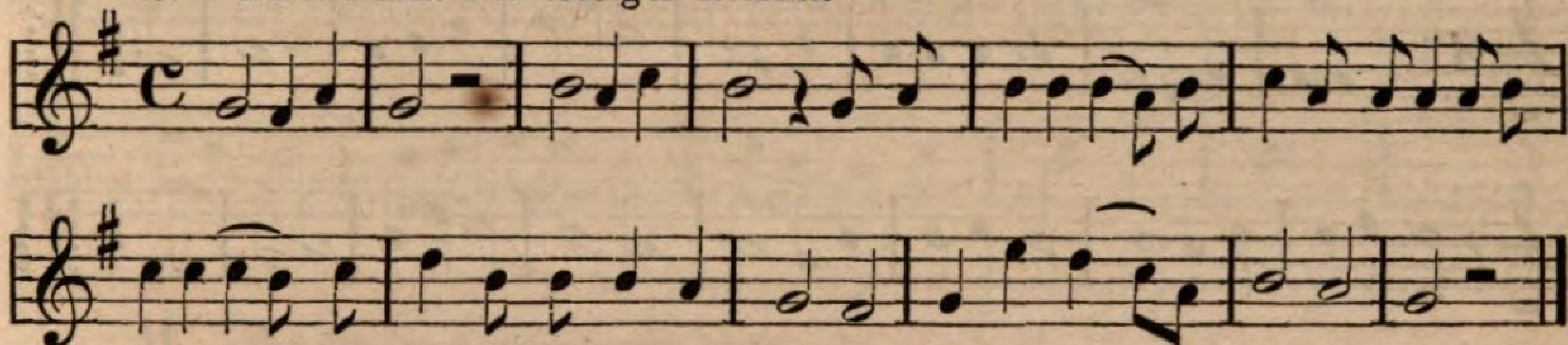
Beilagen.

I. Volksmelodien.

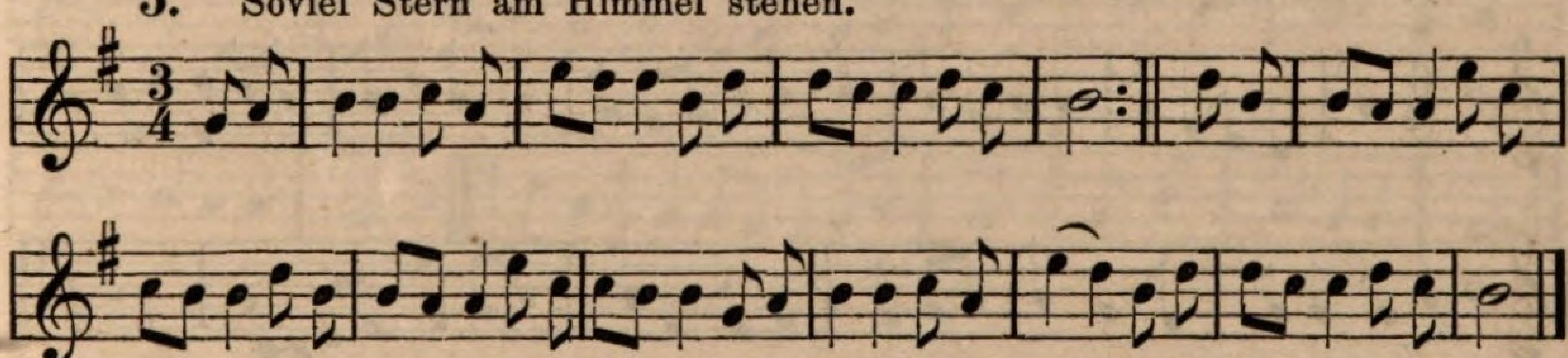
1. Wenn ich ein Vöglein wär'!



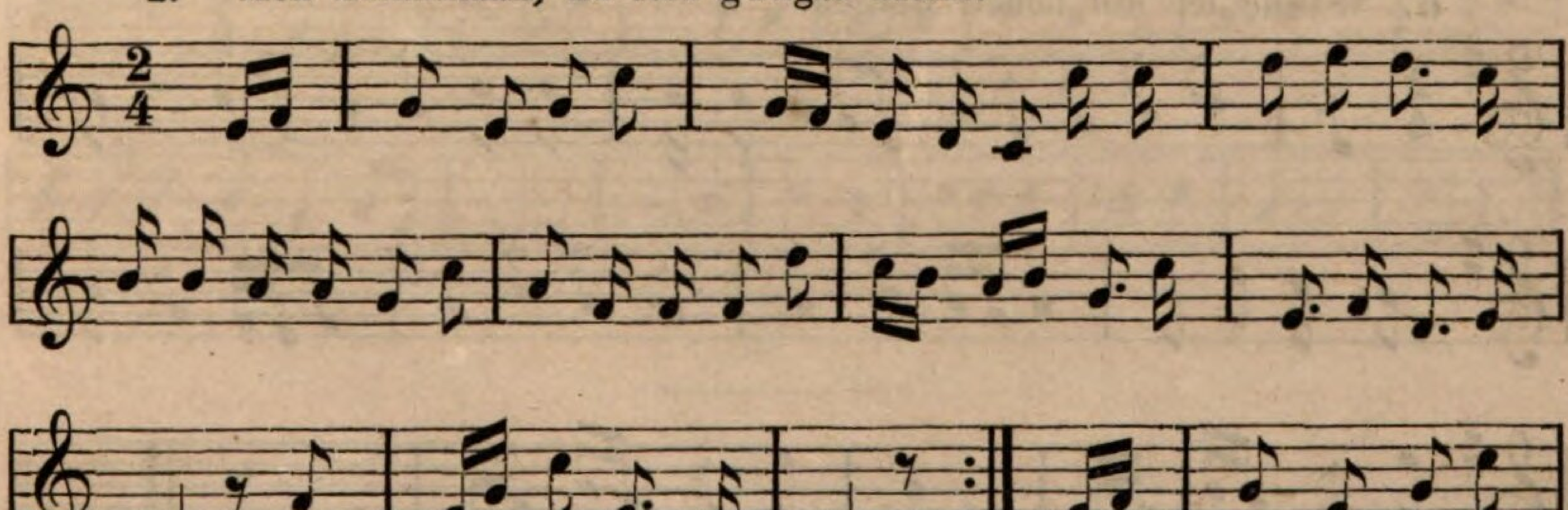
2. Frisch auf! der Steiger kömmt.

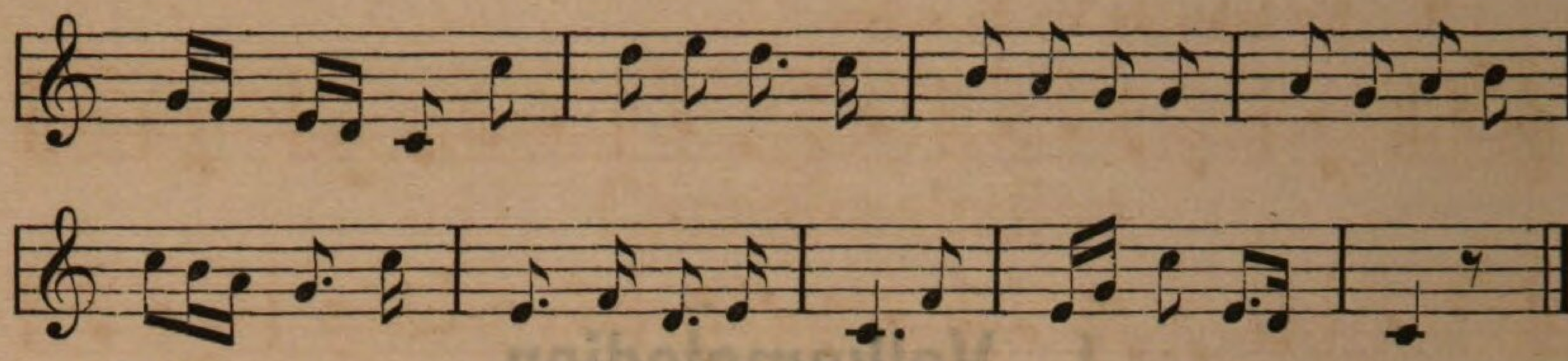


3. Soviel Stern am Himmel stehen.

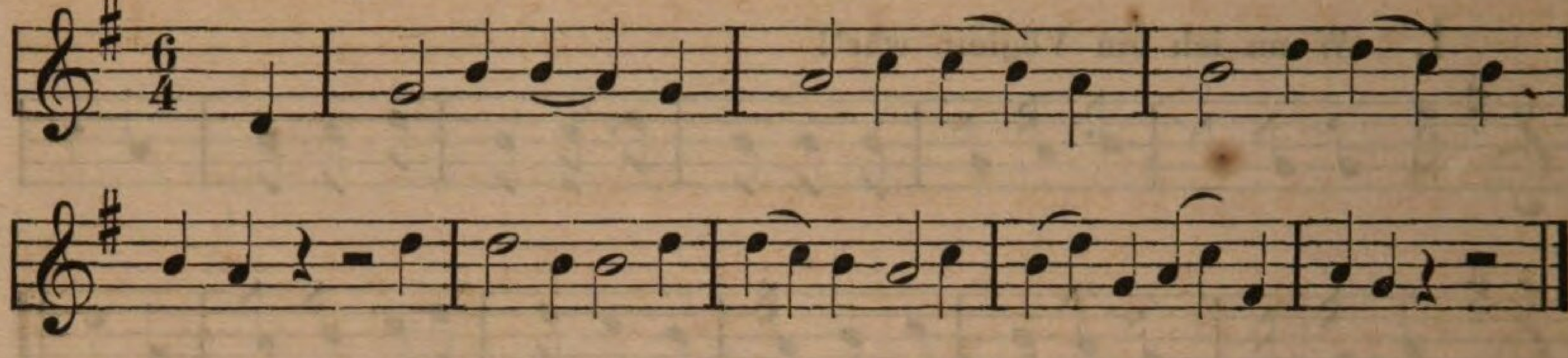


4. Ach Schiffmann, du fein gütiger Mann.

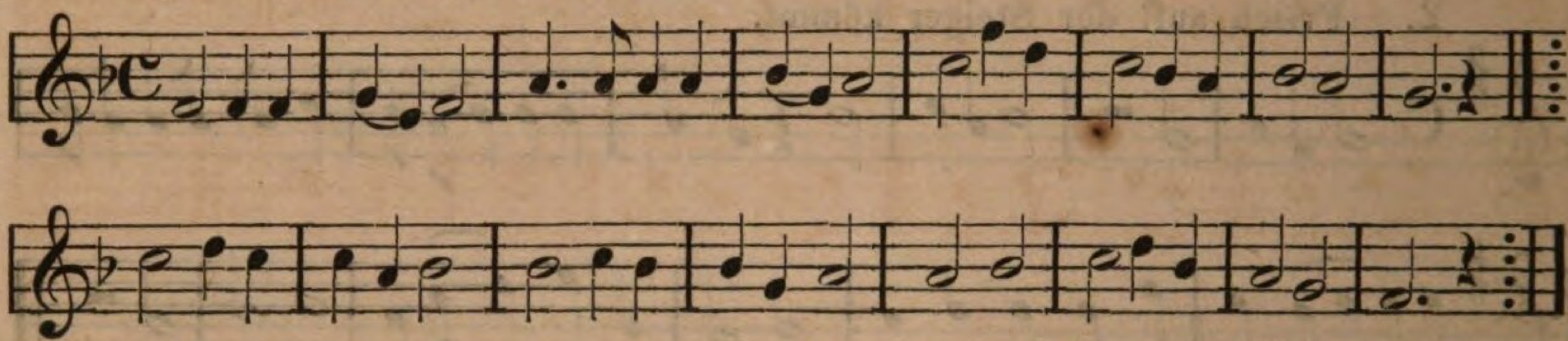




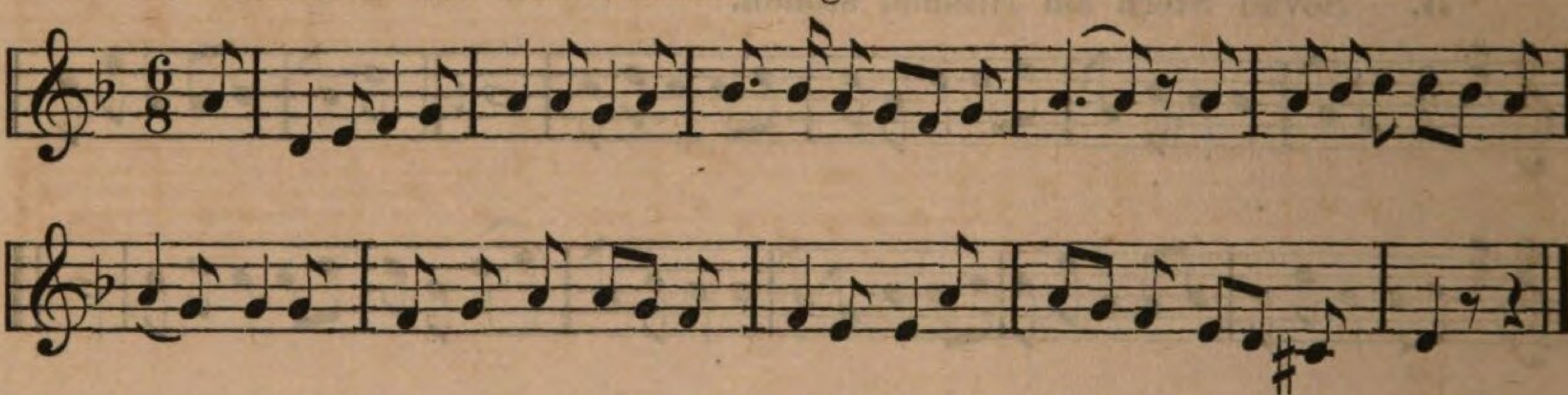
5. Es liegt ein Schloss in Oesterreich.



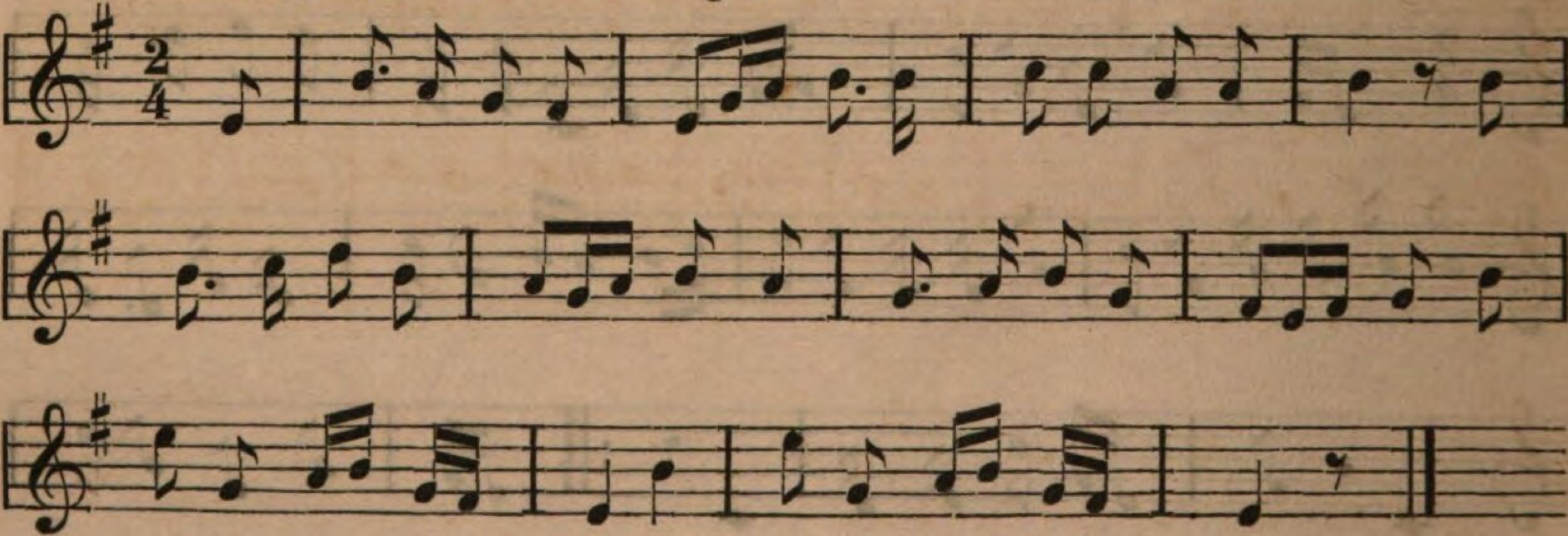
6. Schönster Herr Jesu.



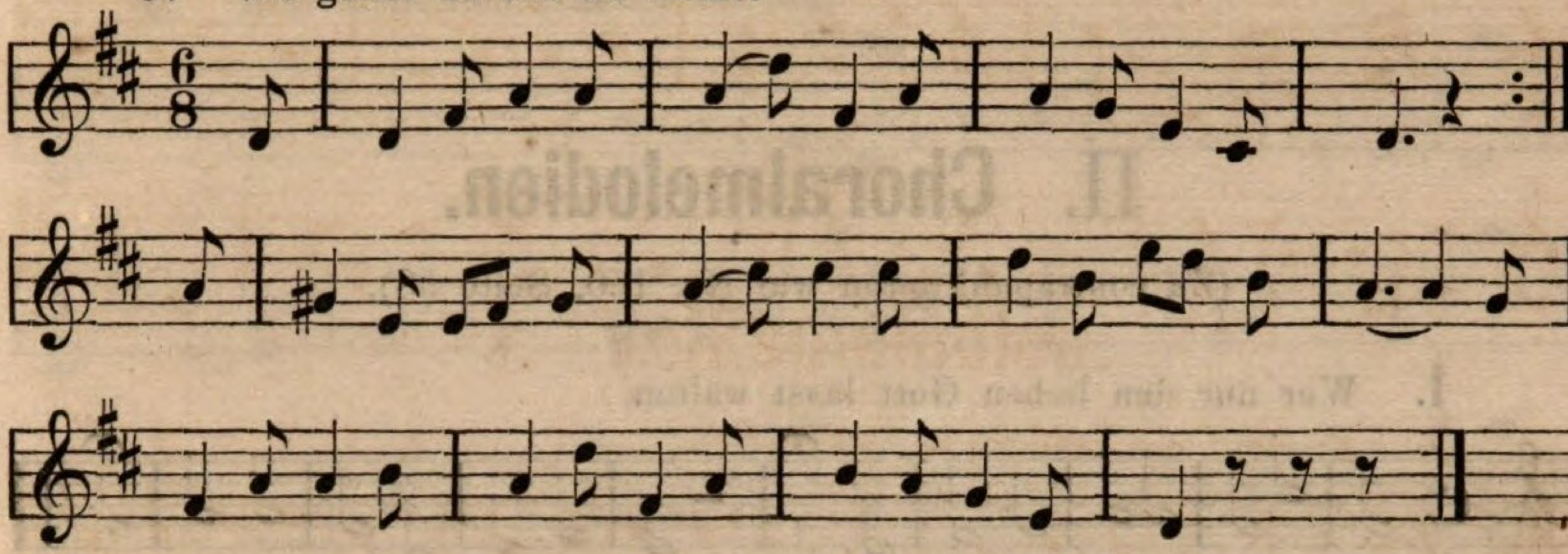
7. Ich steh' auf einem hohen Berg.



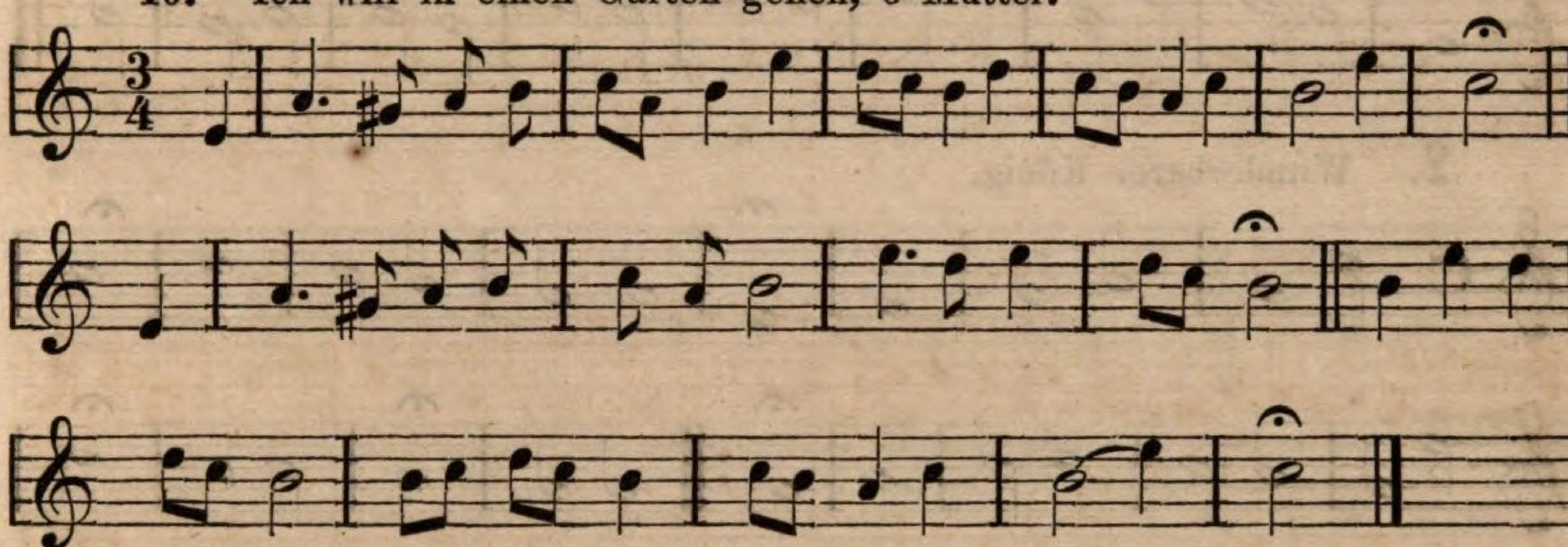
8. Stund ich auf hohen Bergen.



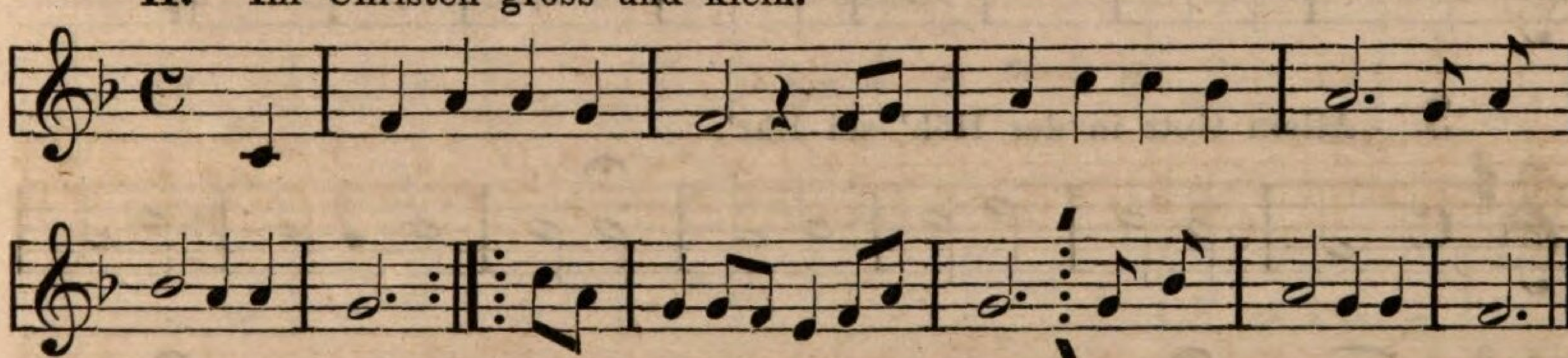
9. Wo gehst du hin du stolze.



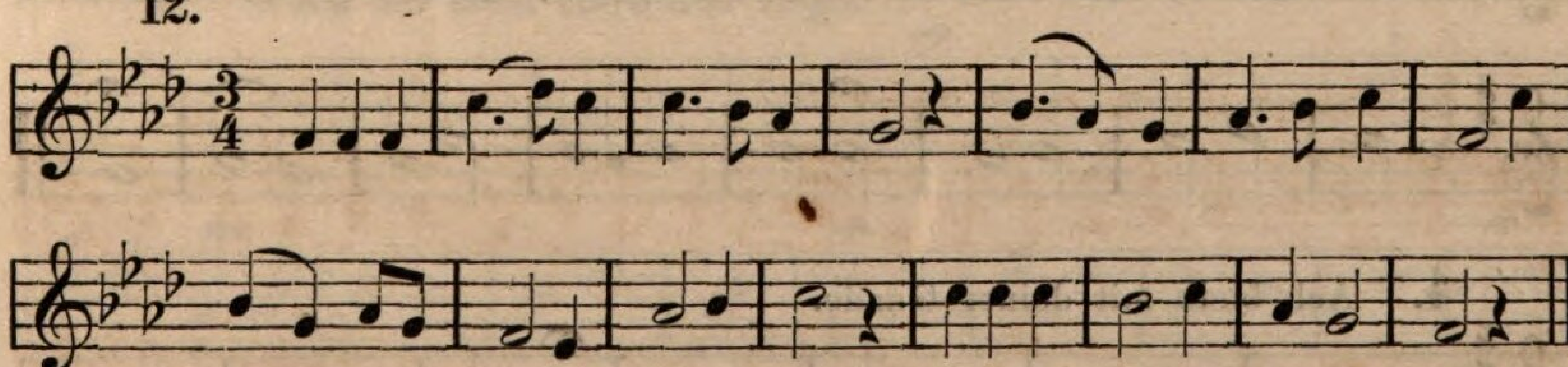
10. Ich will in einen Garten gehen, o Mutter.



11. Ihr Christen gross und klein.



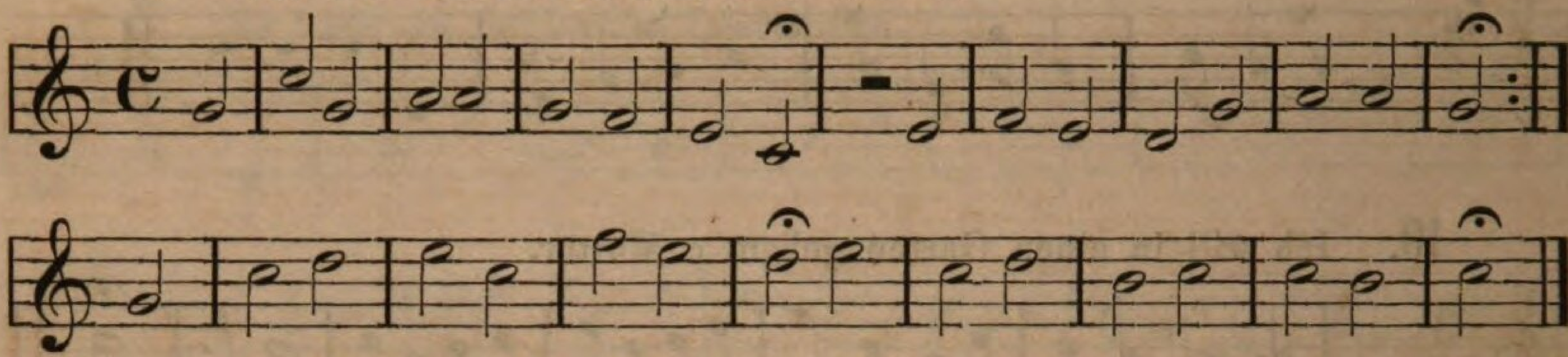
12.



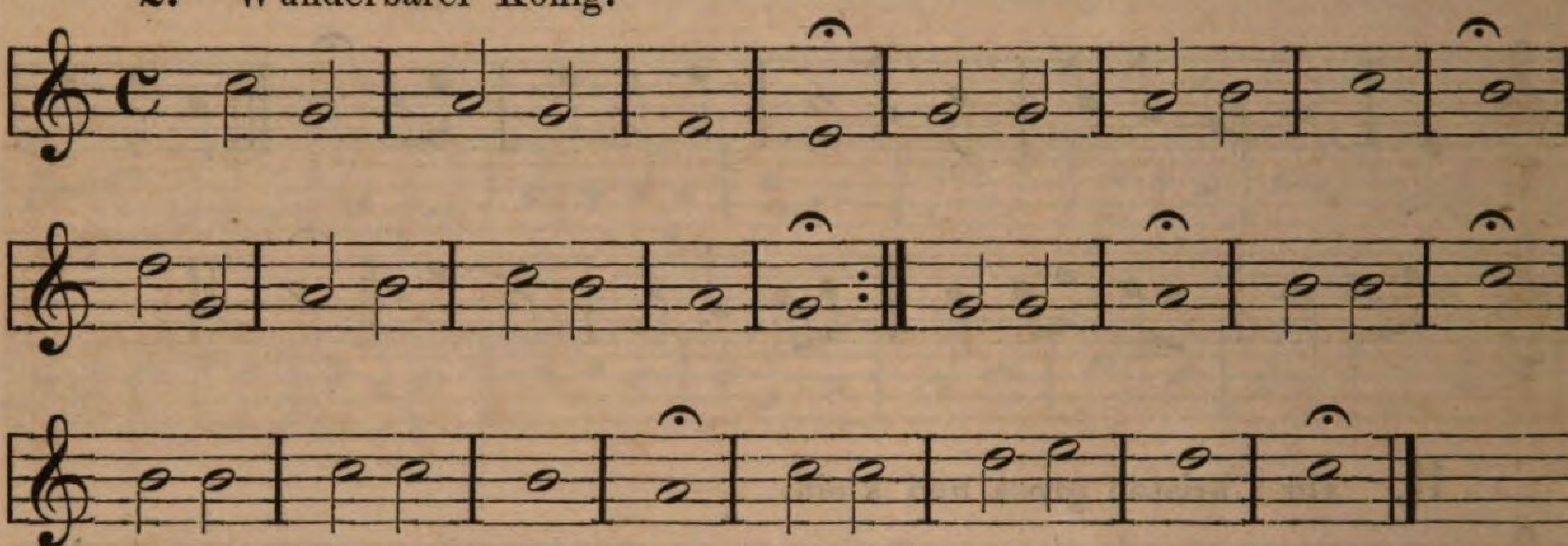
II. Choralmelodien.

(Zu contrapunktieren wie No. 150, Seite 58).

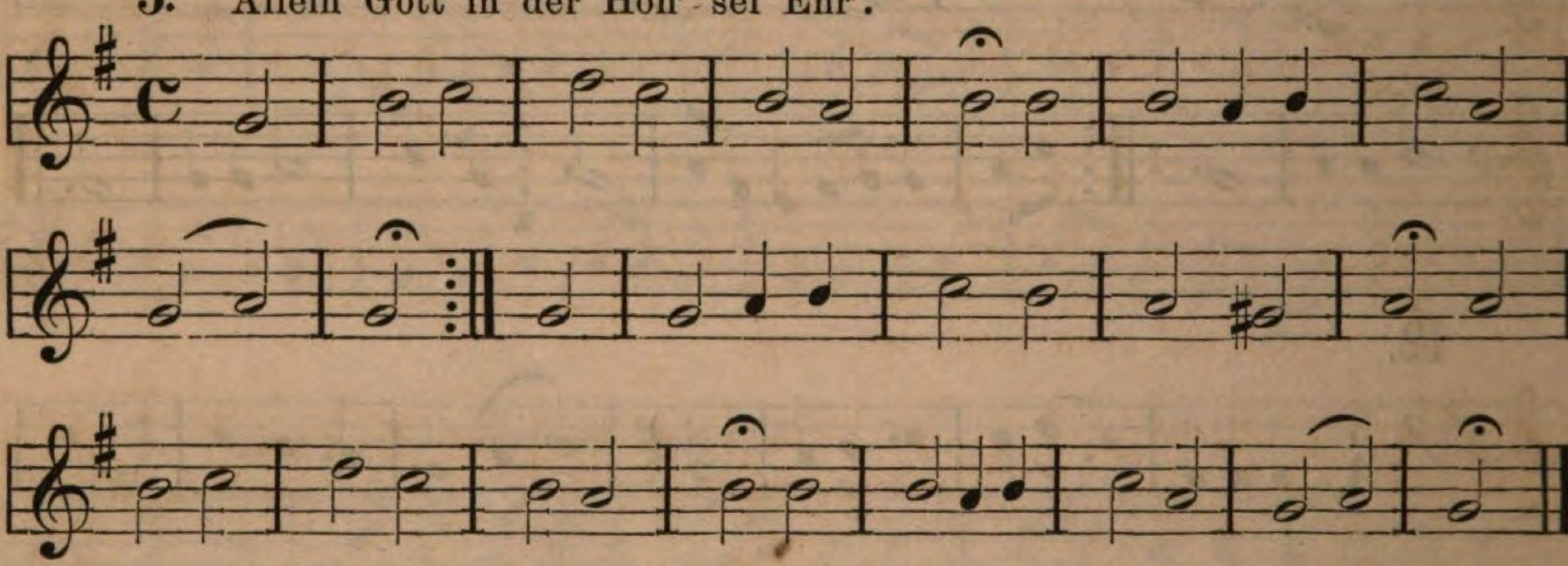
1. Wer nur den lieben Gott lässt walten.



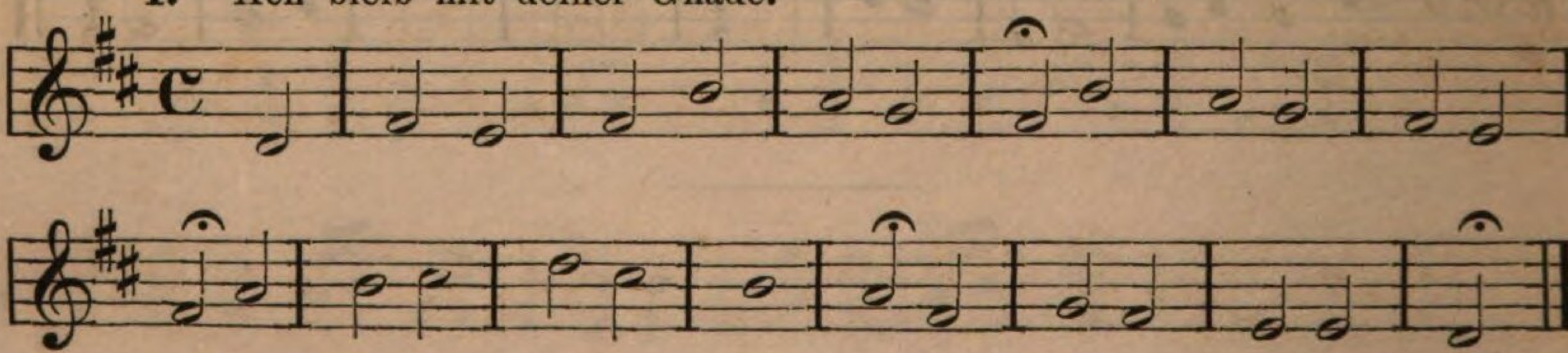
2. Wunderbarer König.



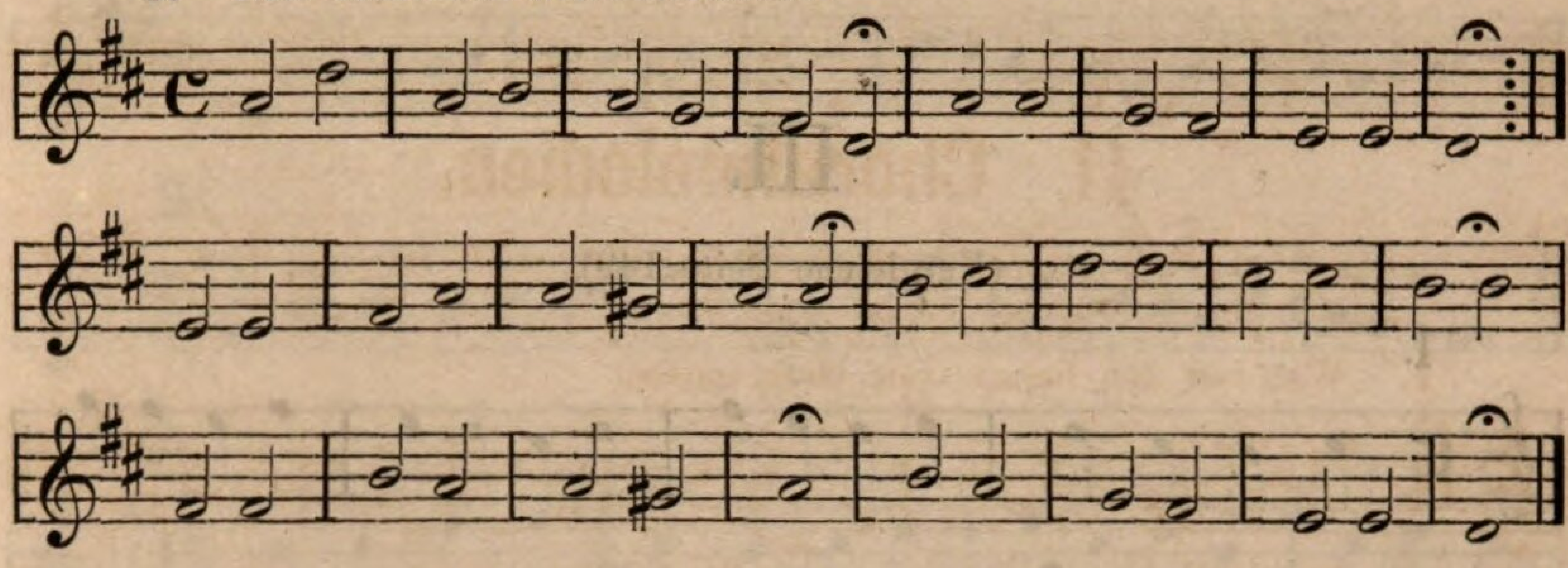
3. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.



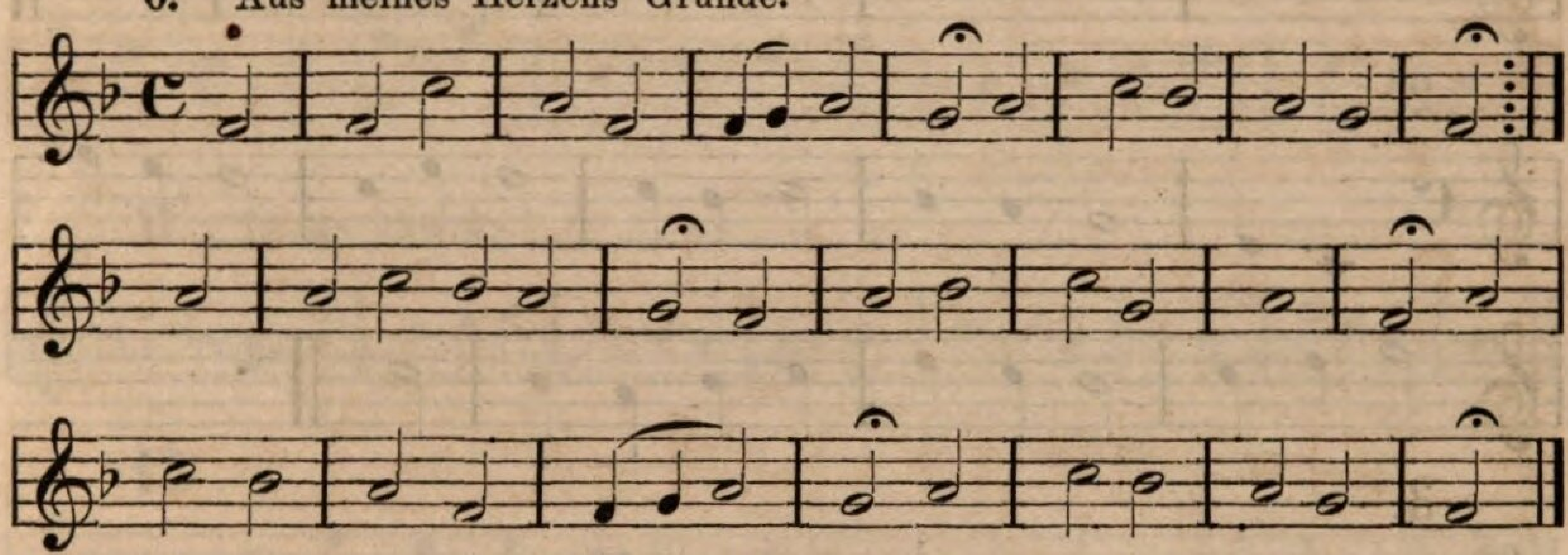
4. Ach bleib mit deiner Gnade.



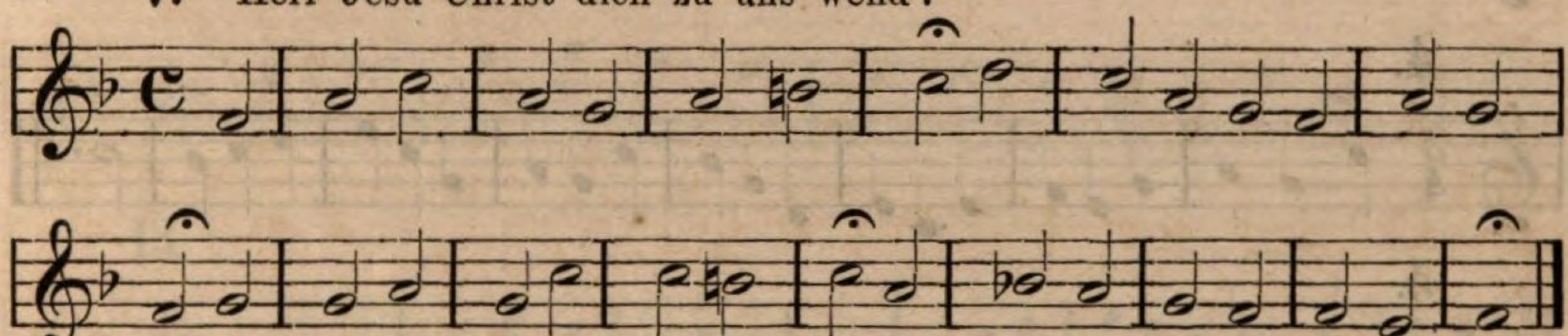
5. Alle Menschen müssen sterben.



6. Aus meines Herzens Grunde.



7. Herr Jesu Christ dich zu uns wend'.



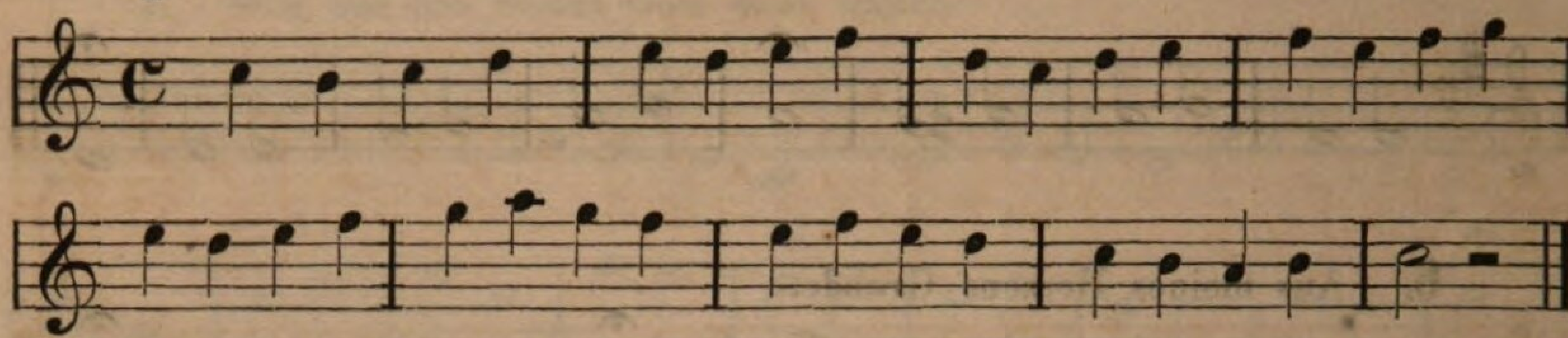
8. Wach auf mein Herz und singe.



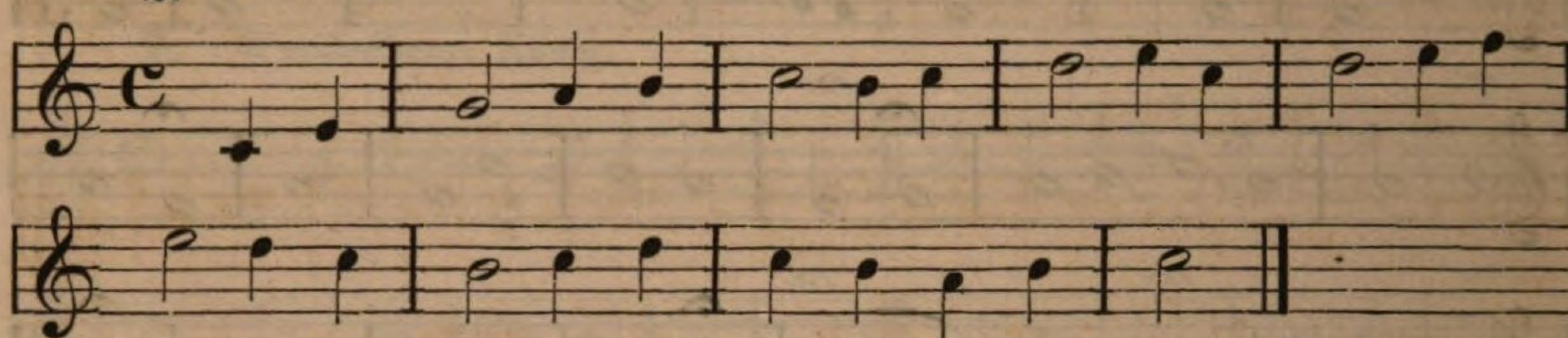
III.

(Vergleiche Seite 149).

1.



2.



3.



4.



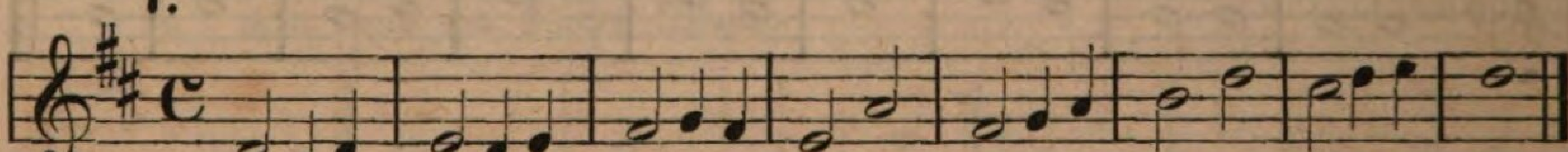
5.



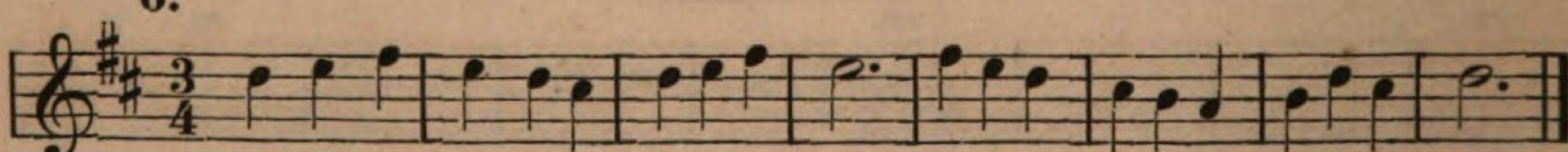
6.



7.



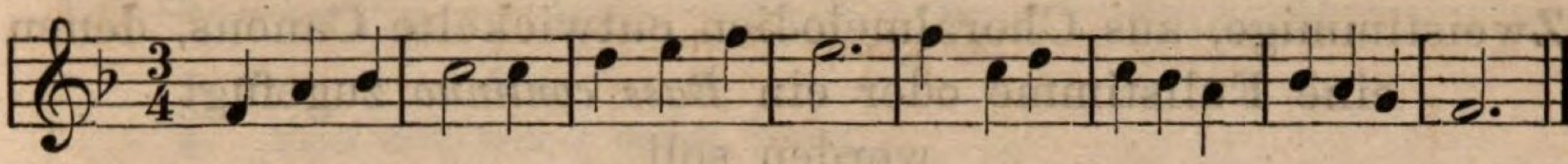
8.



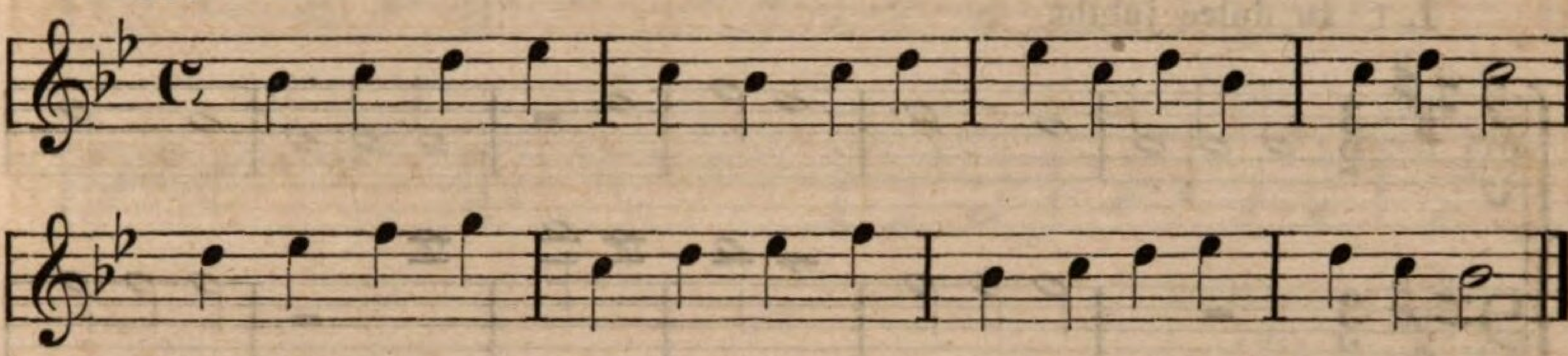
8.



9.



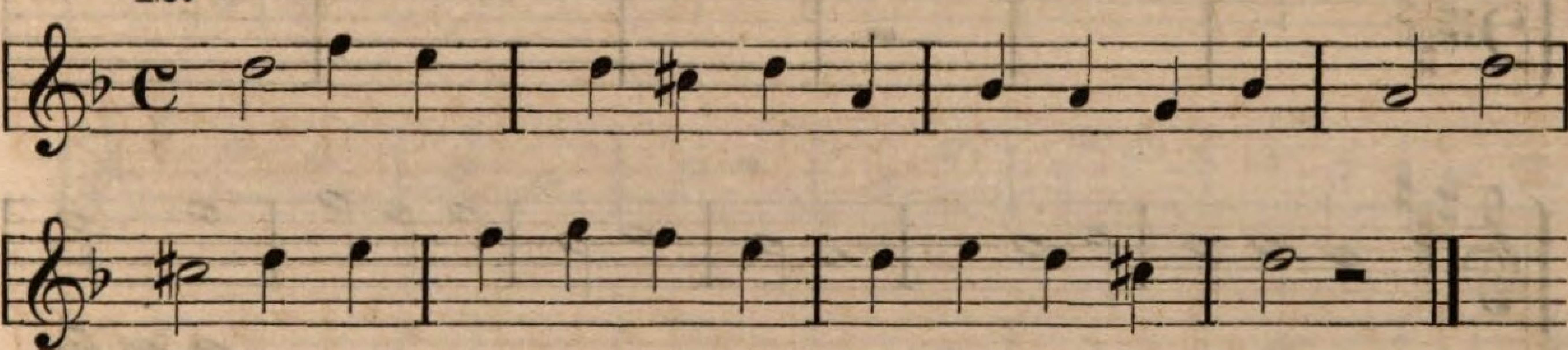
10.



11. (Seite 158 ff.



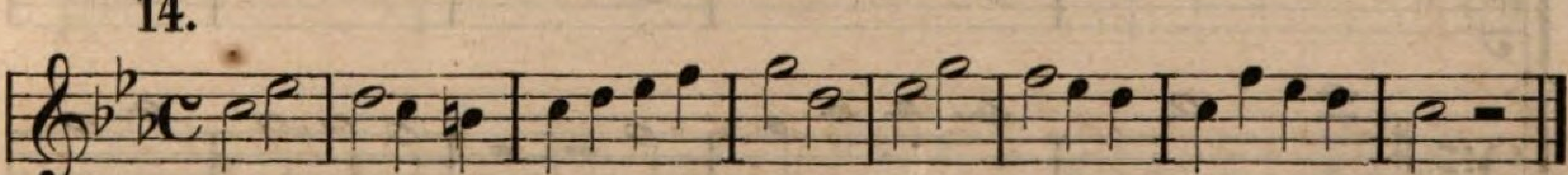
12.



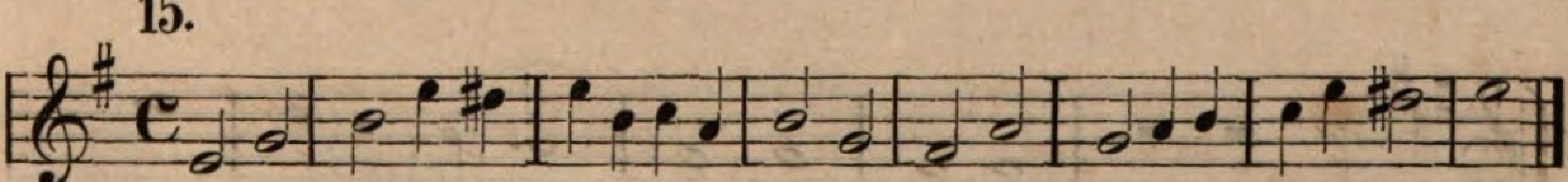
13.



14.



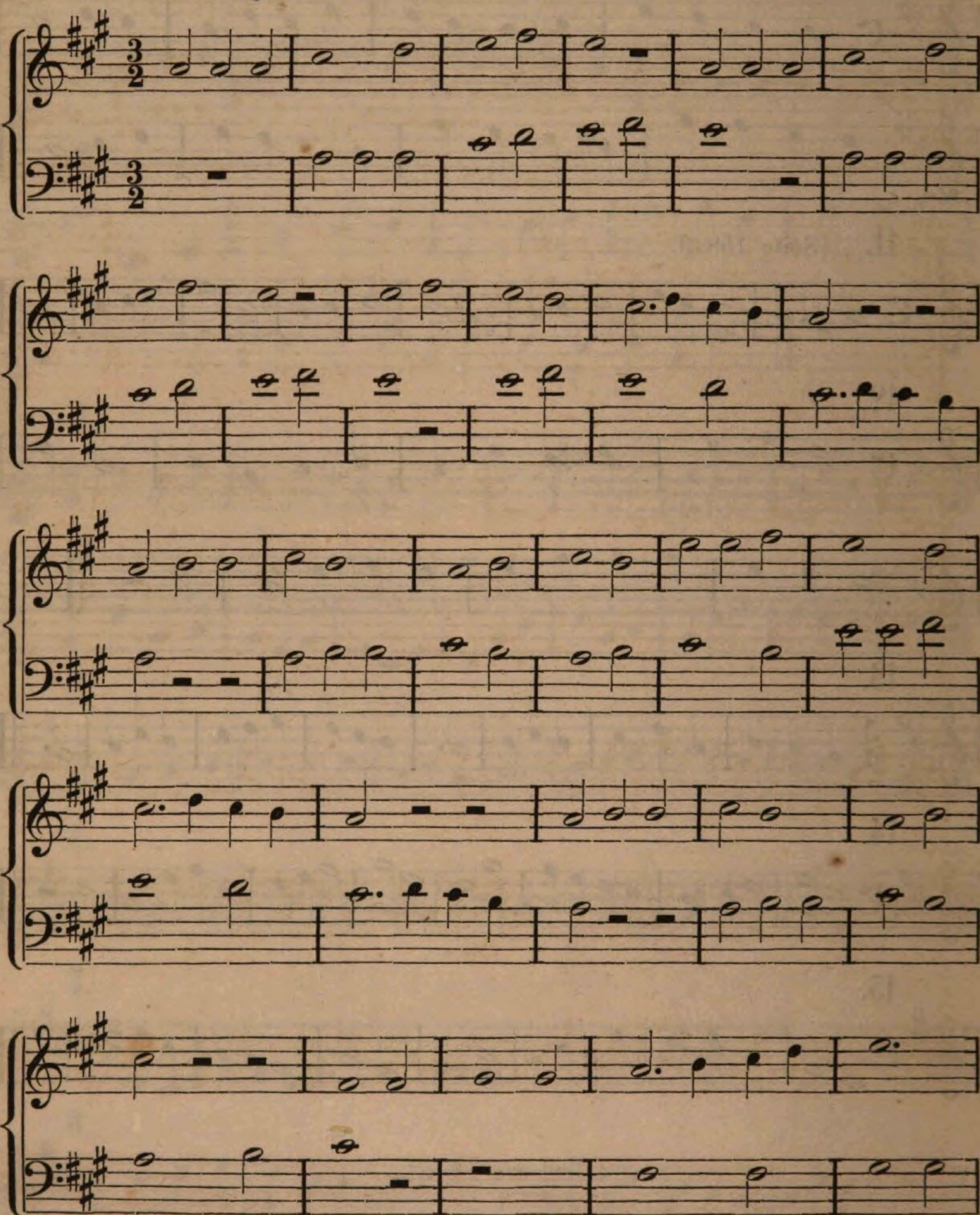
15.

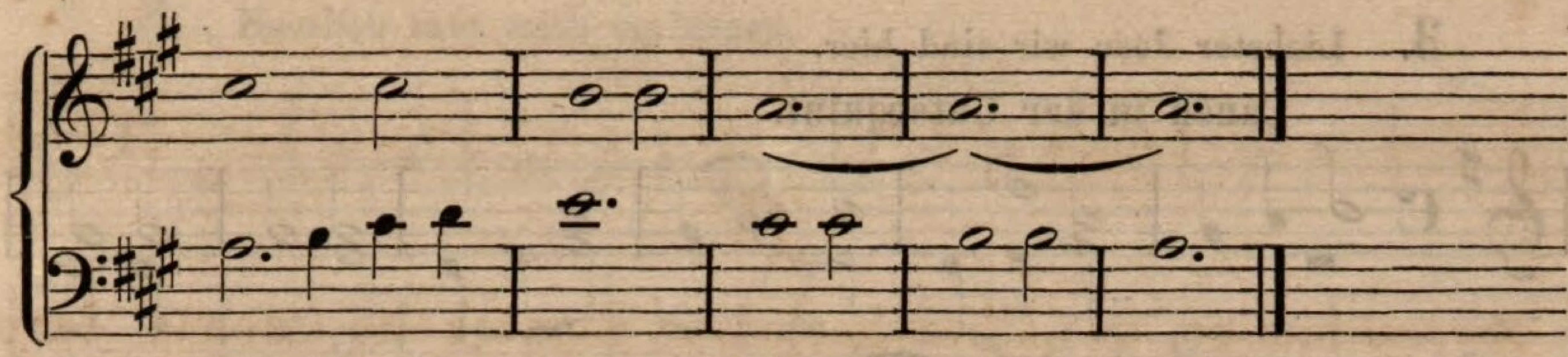


IV.

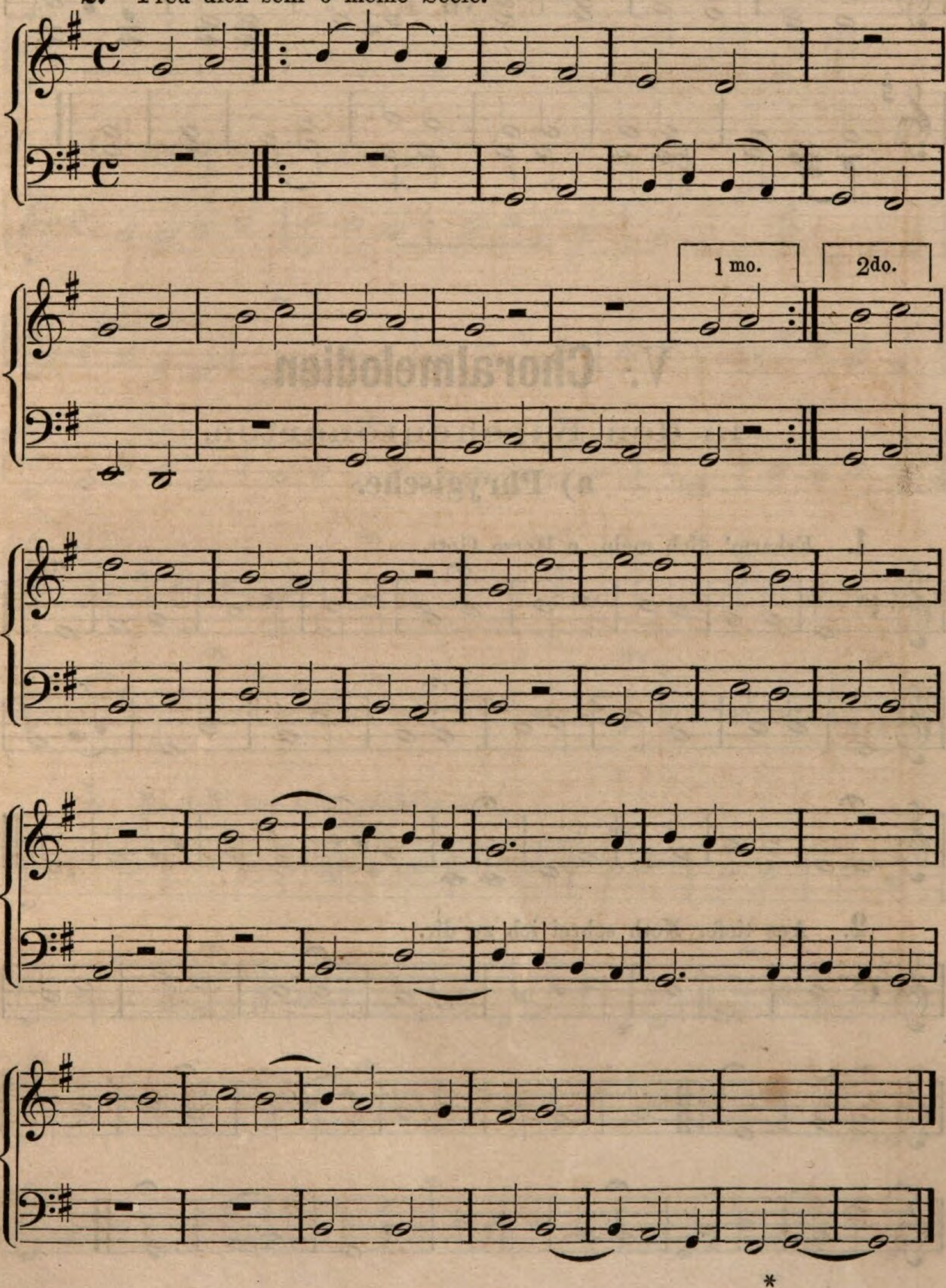
Zweistimmige, aus Choralmelodien entwickelte Canons, denen eine Füllstimme oder ein *Bass continuo* zugefügt werden soll.

1. In dulce jubilo.



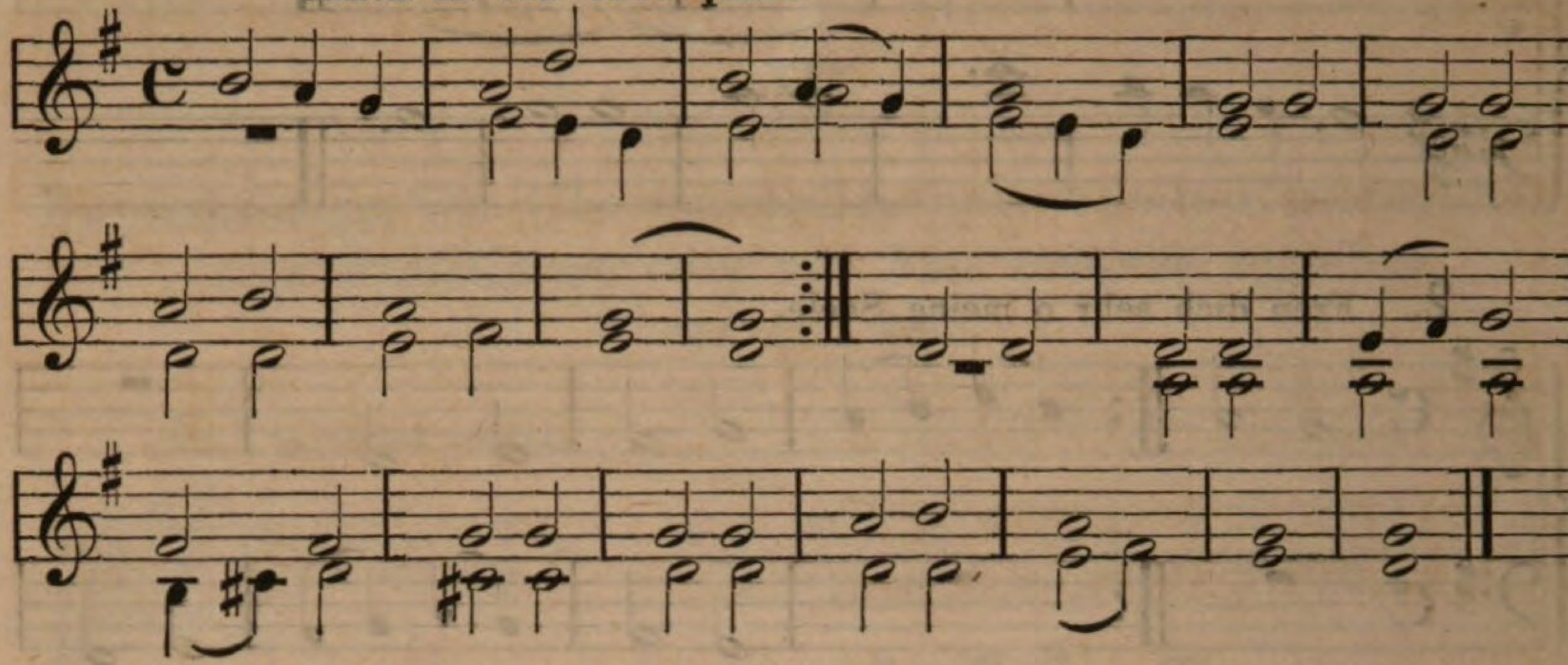


2. Freu dich sehr o meine Seele.



3. Liebster Jesu wir sind hier.

Canon in der Unterquint.

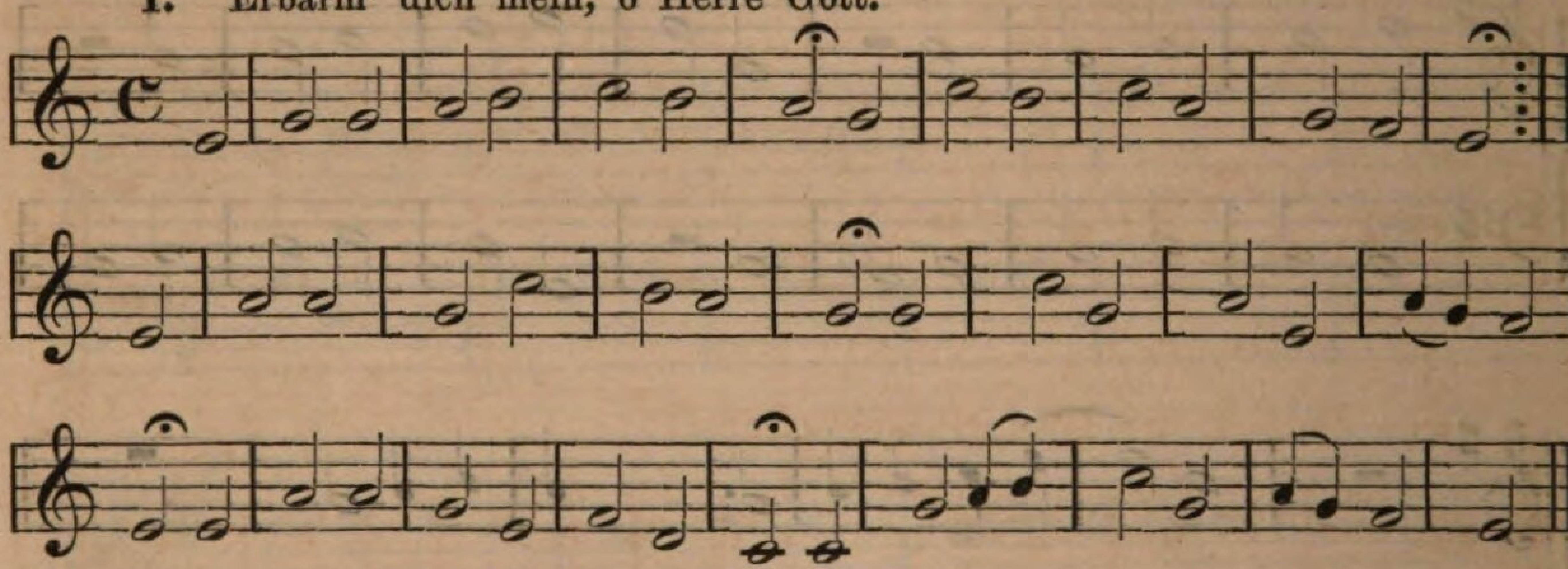


V. Choralmelodien

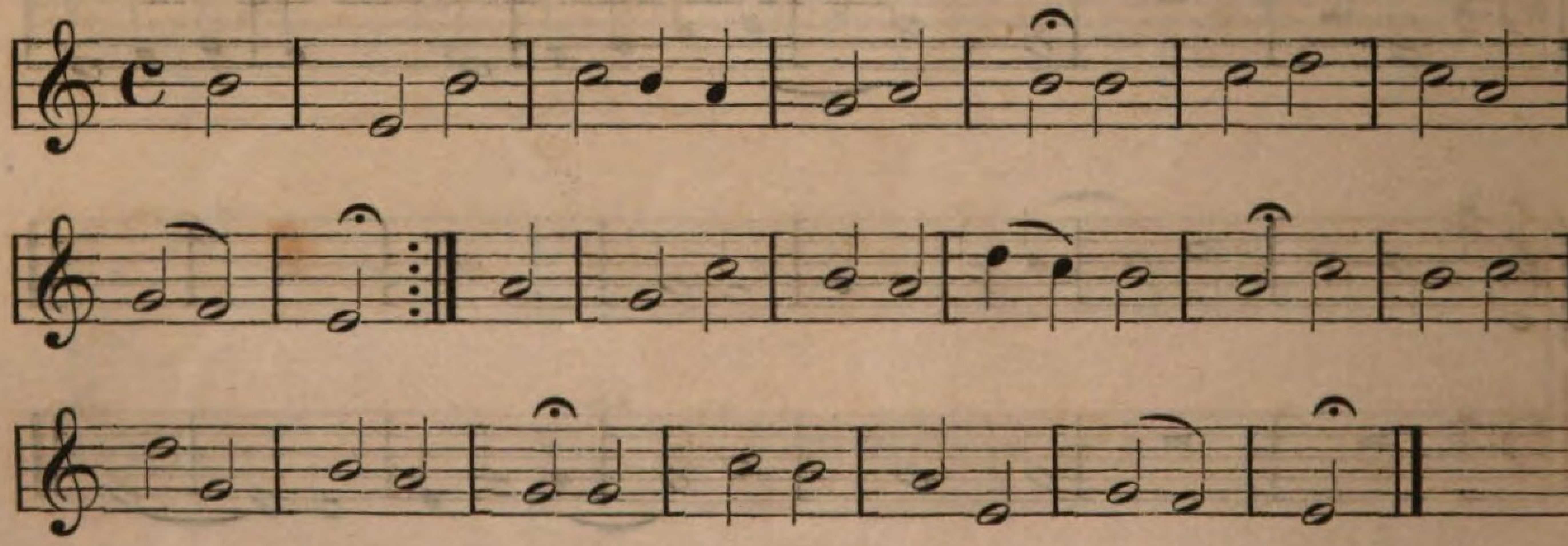
in den Kirchentonarten.

a) Phrygische.

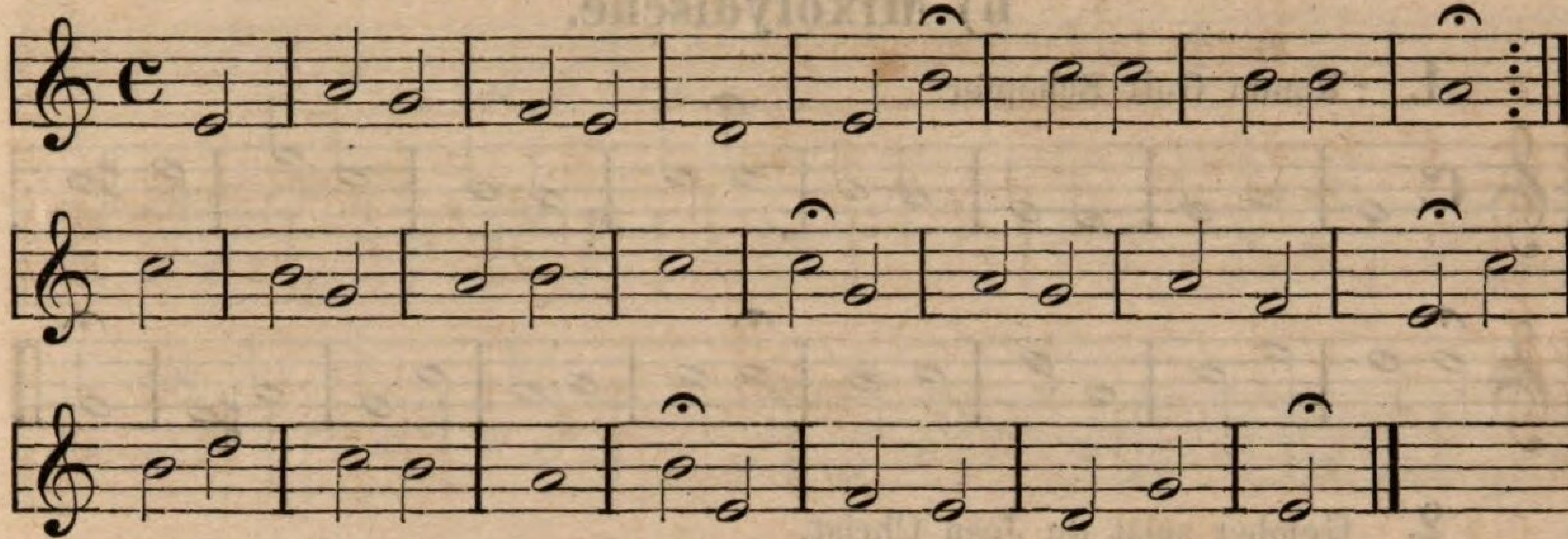
1. Erbarm' dich mein, o Herre Gott.



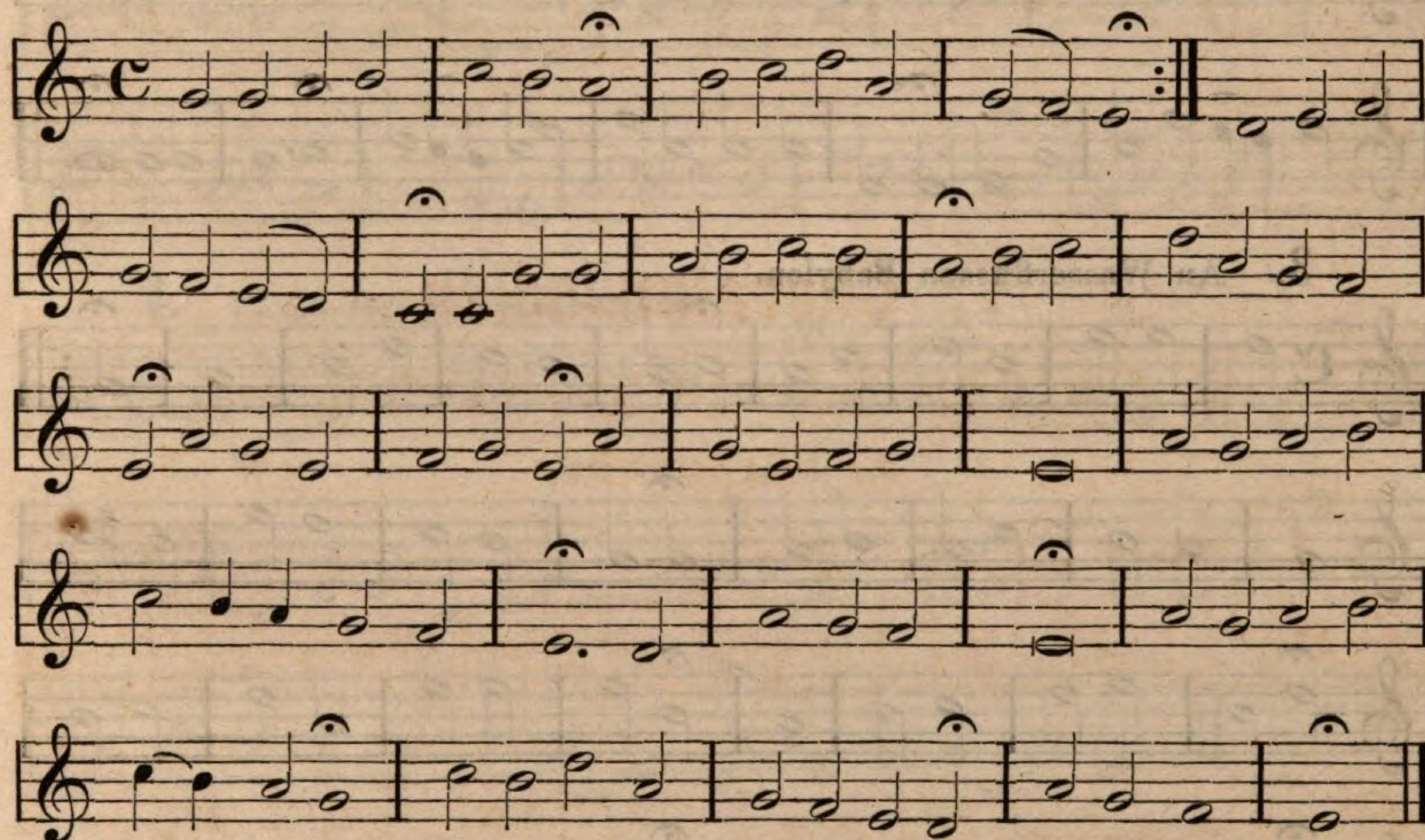
2. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.



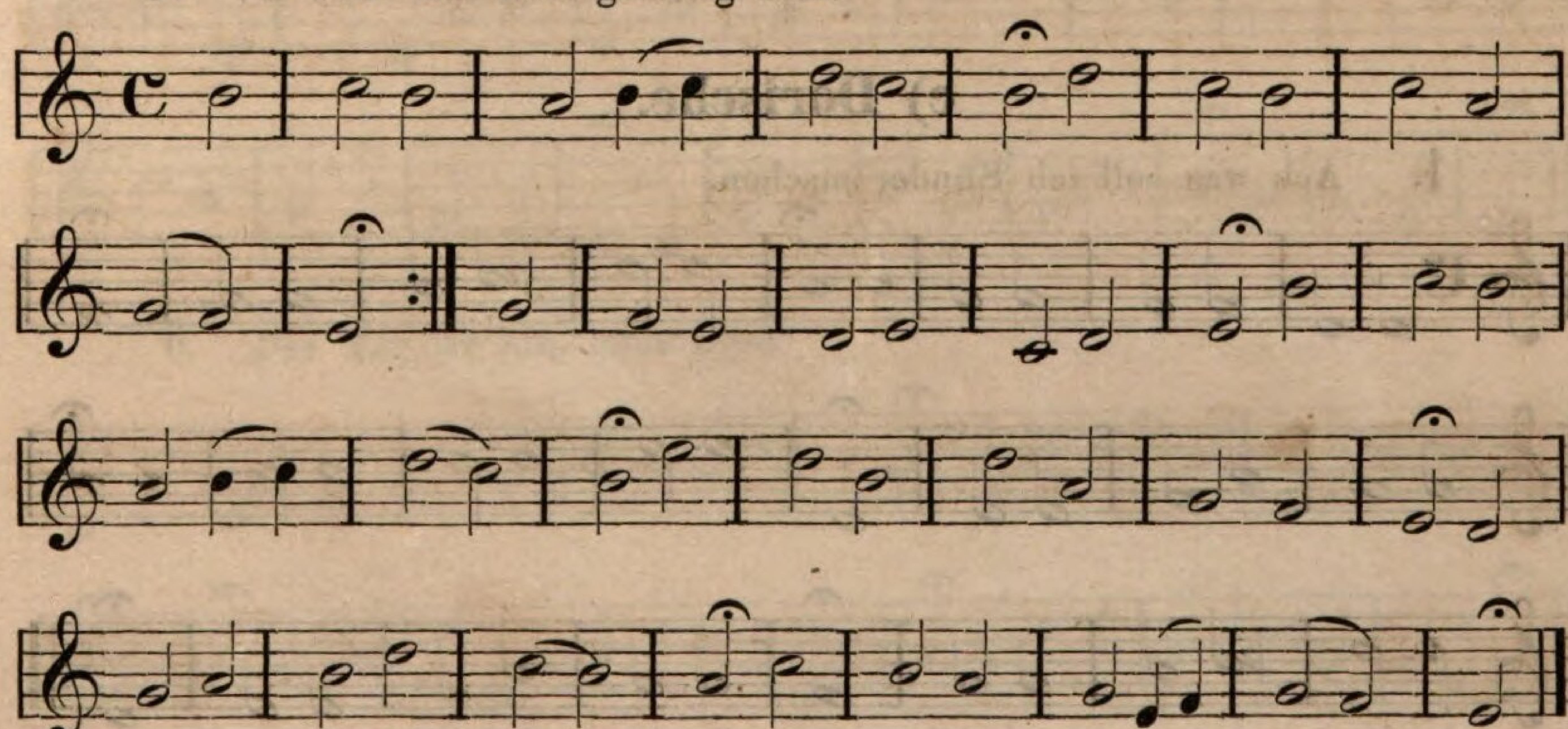
3. Herzlich thut mich verlangen.



4. Mitten wir im Leben sind.



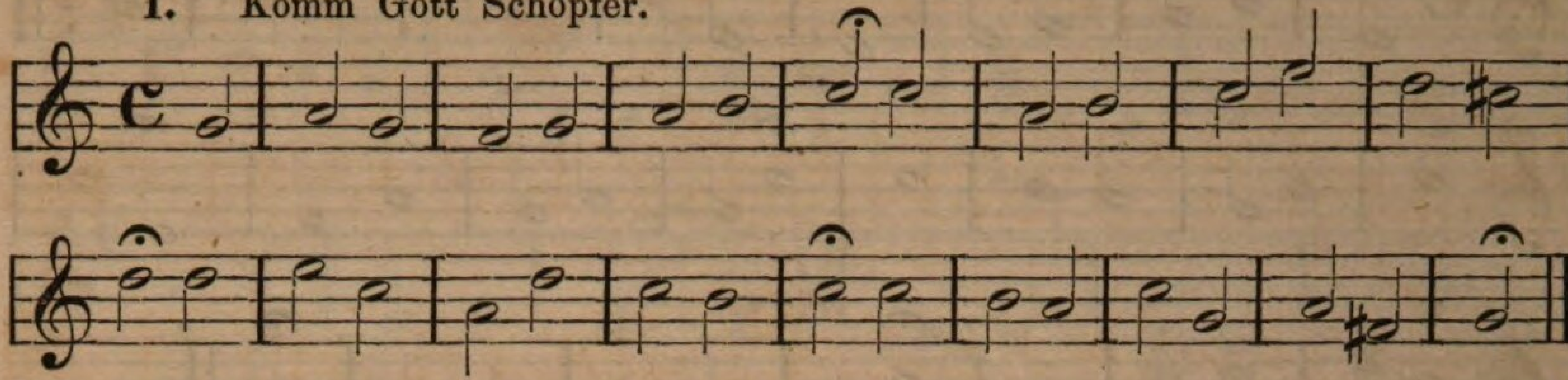
5. Es woll' uns Gott genädig sein.



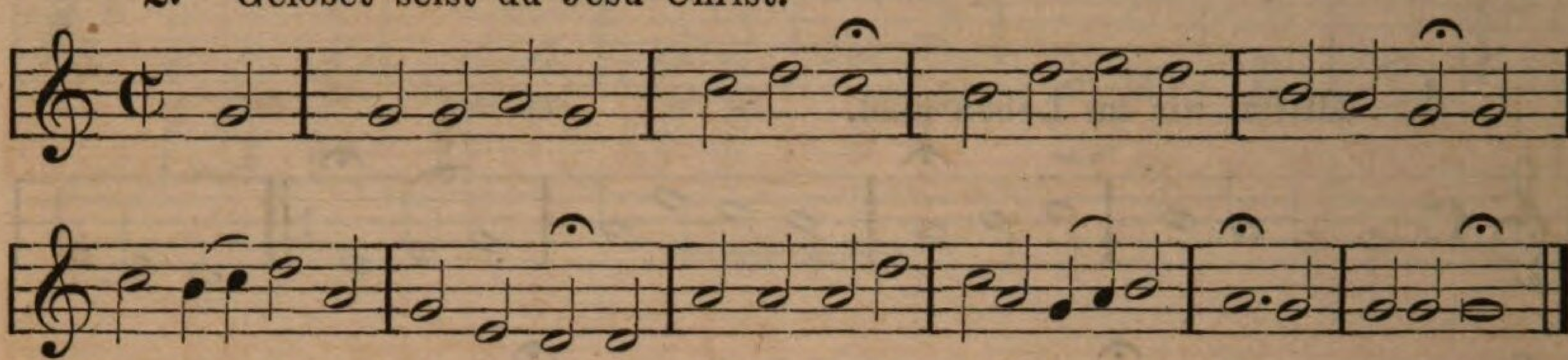
**

b) Mixolydische.

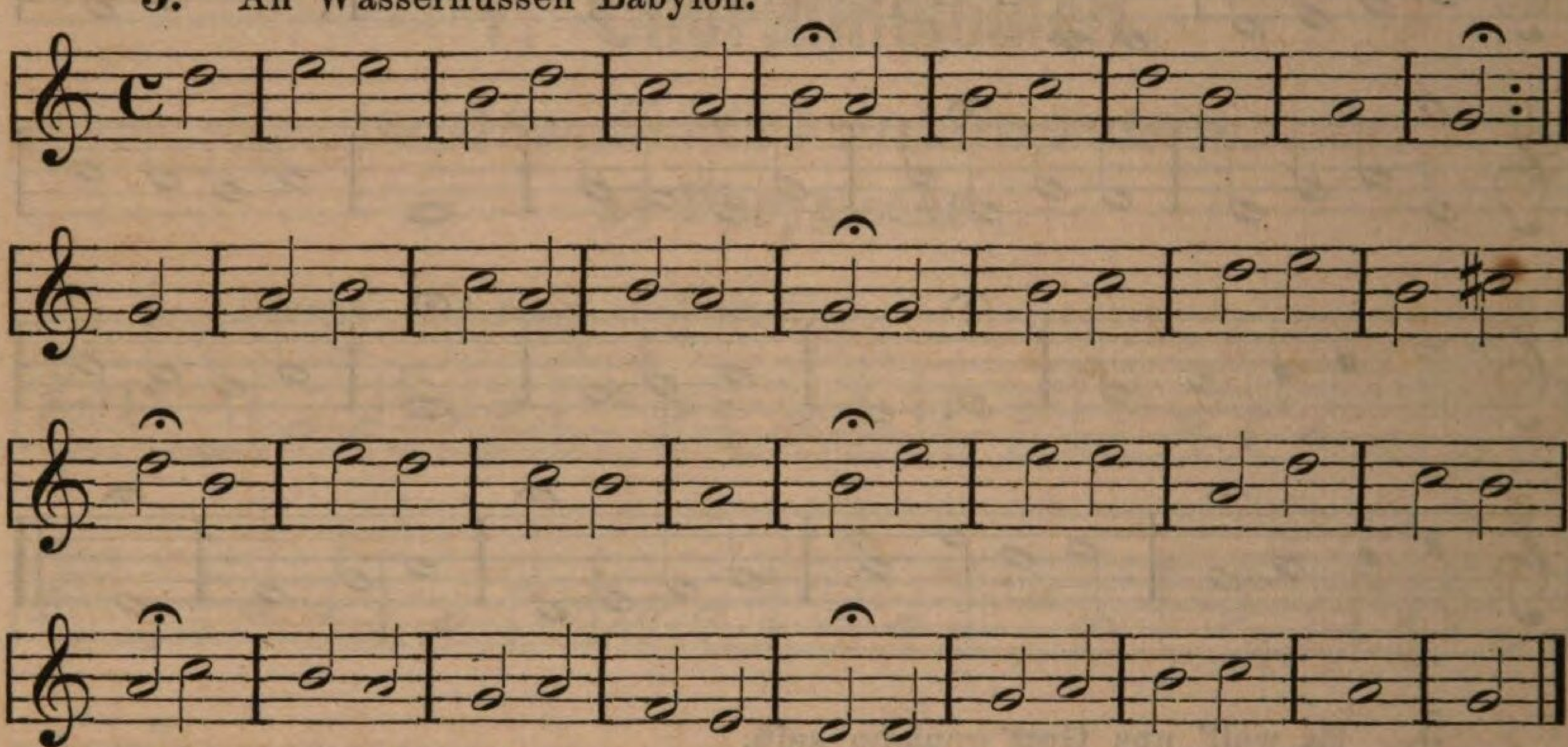
1. Komm Gott Schöpfer.



2. Gelobet seist du Jesu Christ.

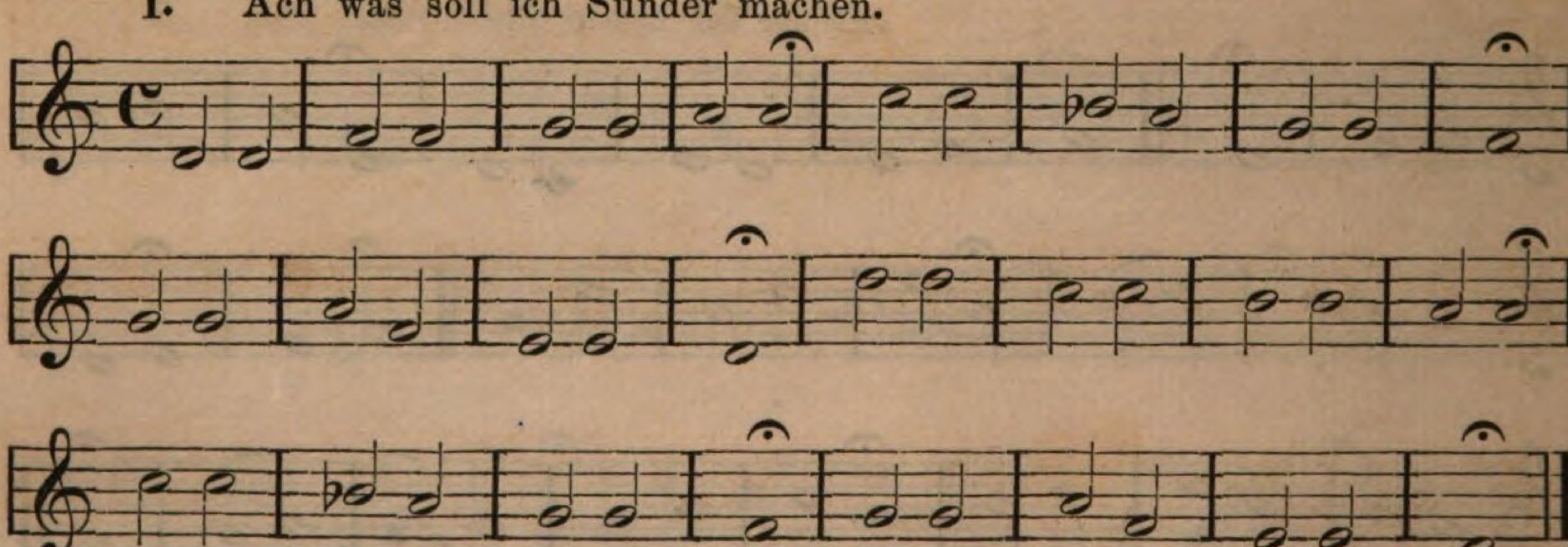


3. An Wasserflüssen Babylon.

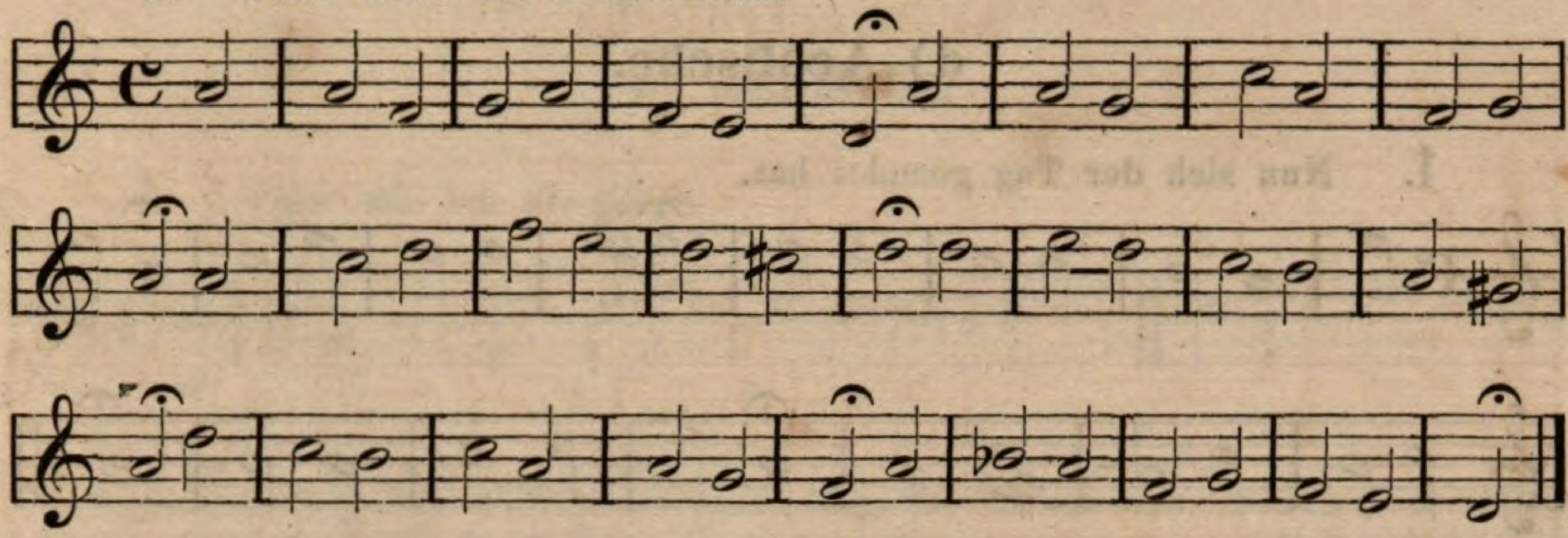


c) Dorische.

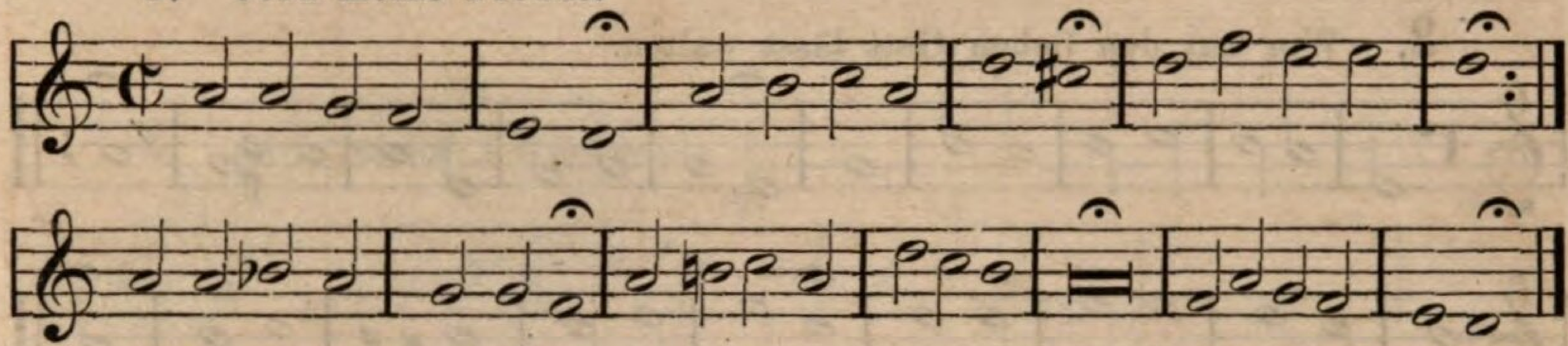
1. Ach was soll ich Sünder machen.



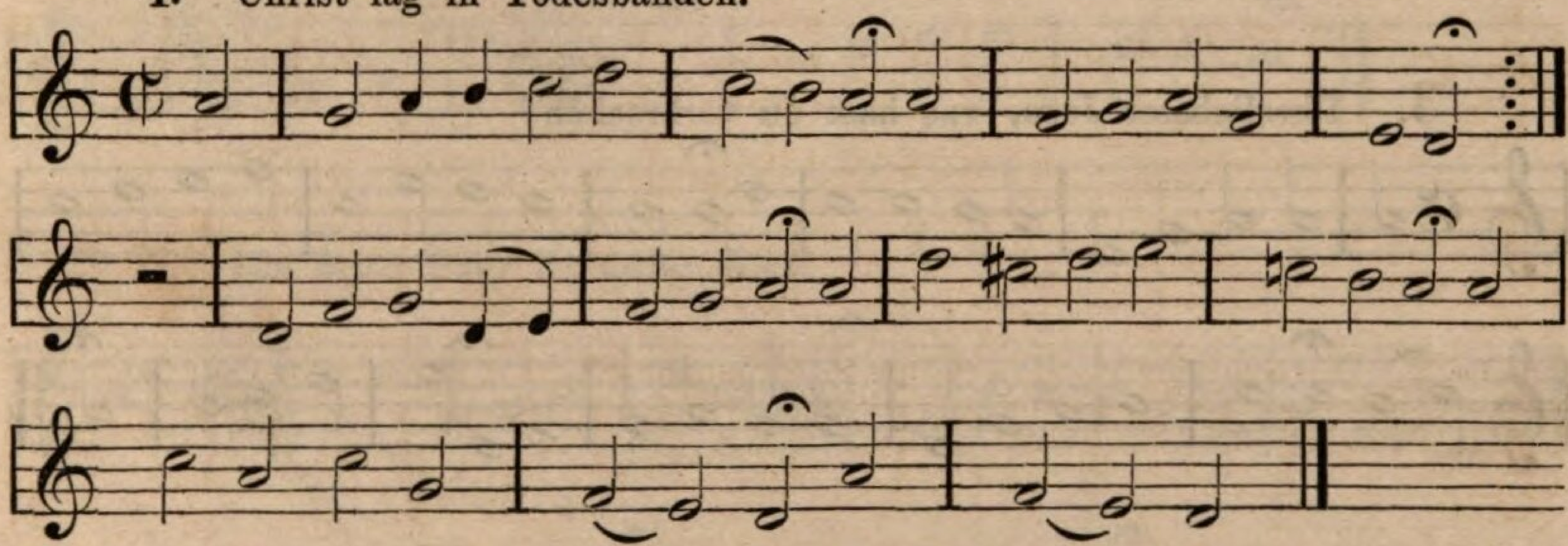
2. Vater unser im Himmelreich.



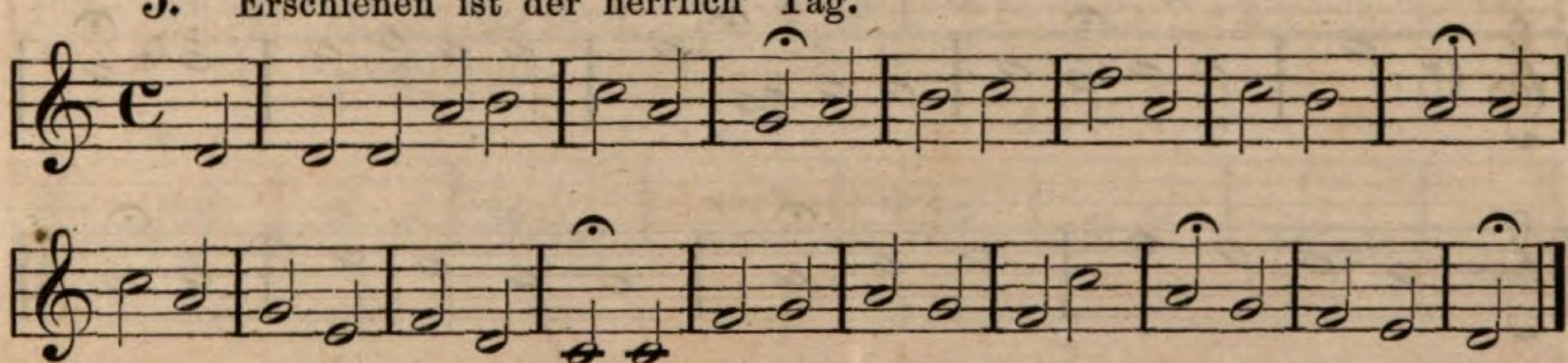
3. Jesu meine Freude.



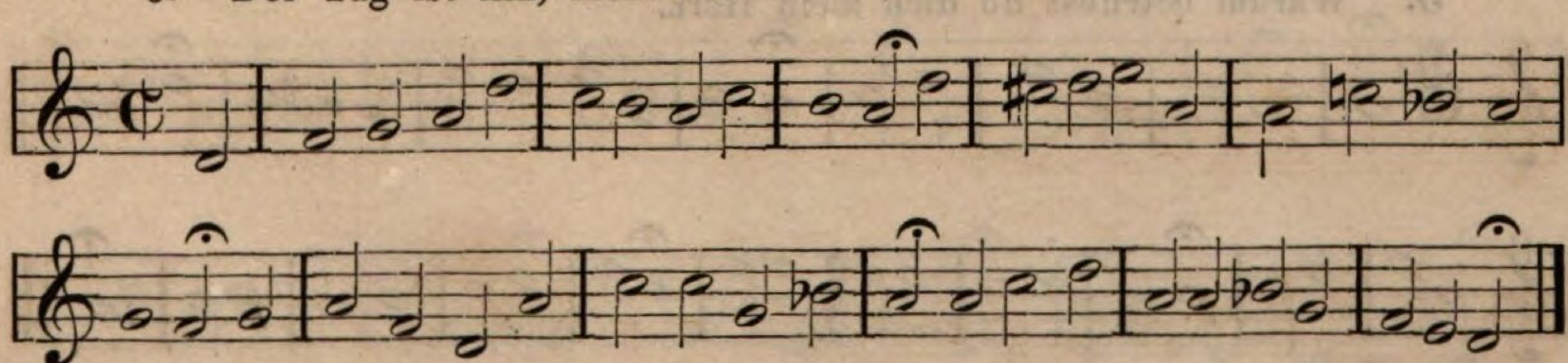
4. Christ lag in Todesbanden.



5. Erschienen ist der herrlich' Tag.

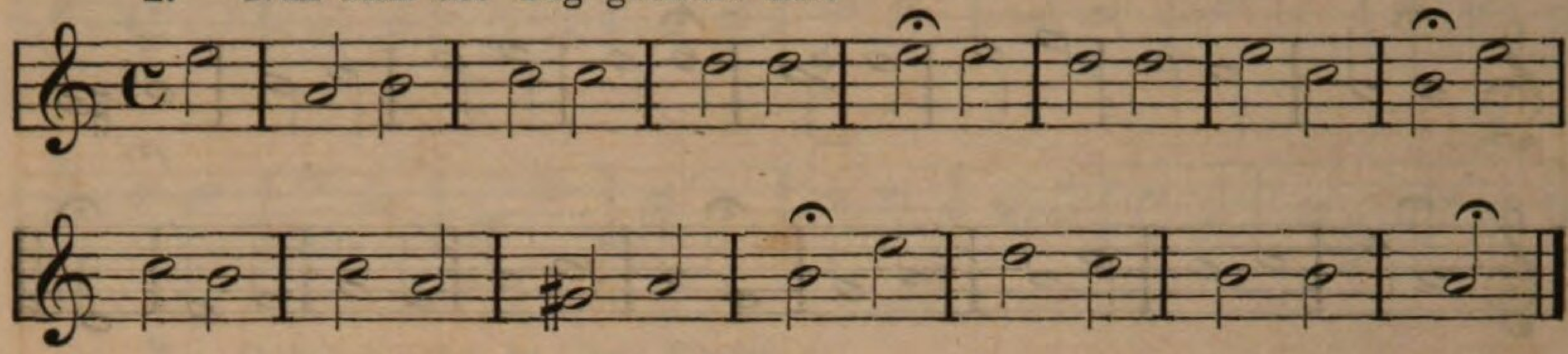


6. Der Tag ist hin, mein Jesu!

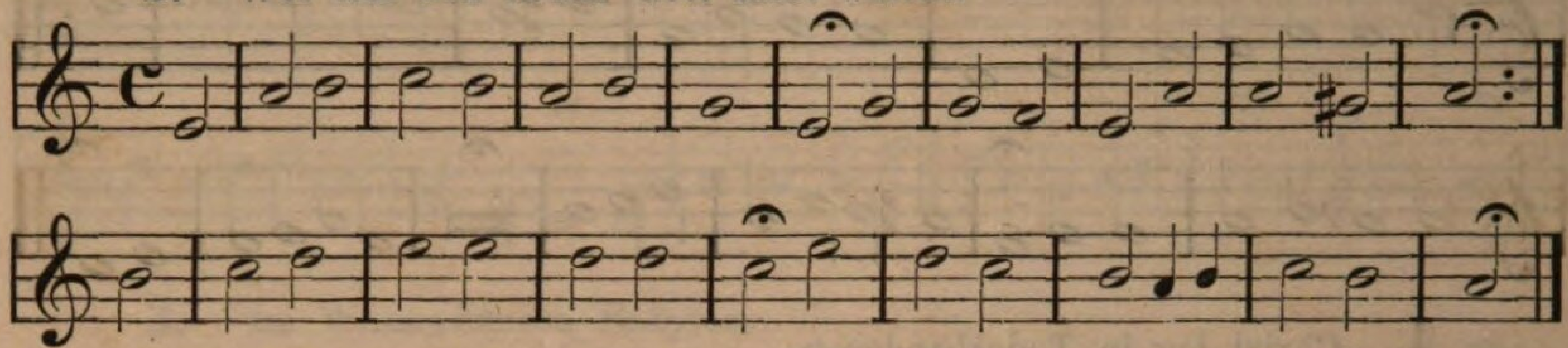


d) Aeolische.

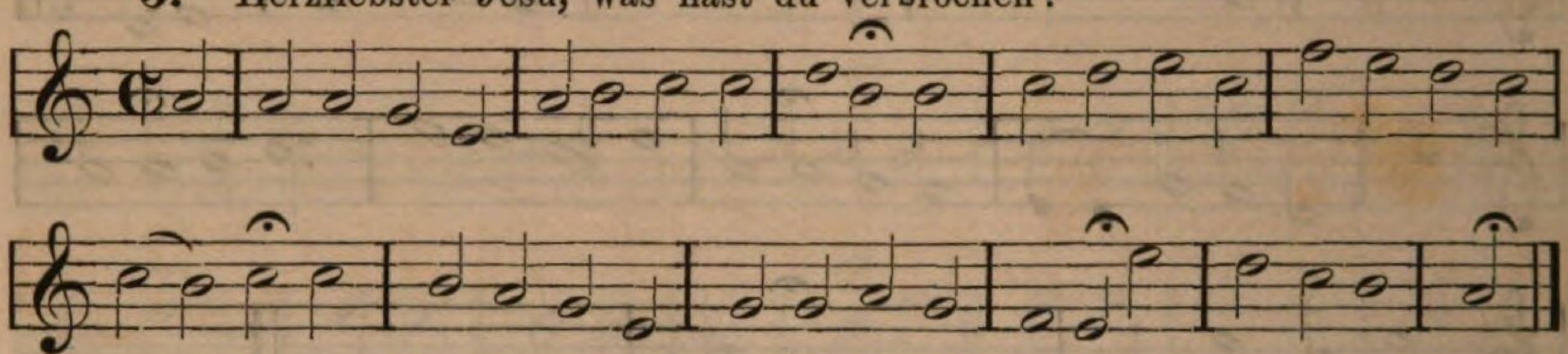
1. Nun sich der Tag geendet hat.



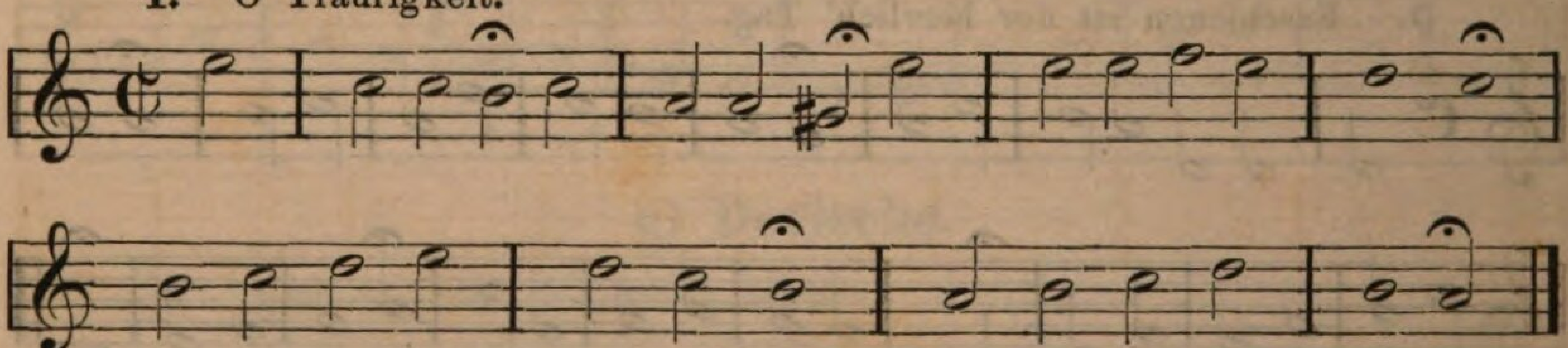
2. Wer nur den lieben Gott lässt walten.



3. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?



4. O Traurigkeit.



5. Warum betrübst du dich mein Herz.

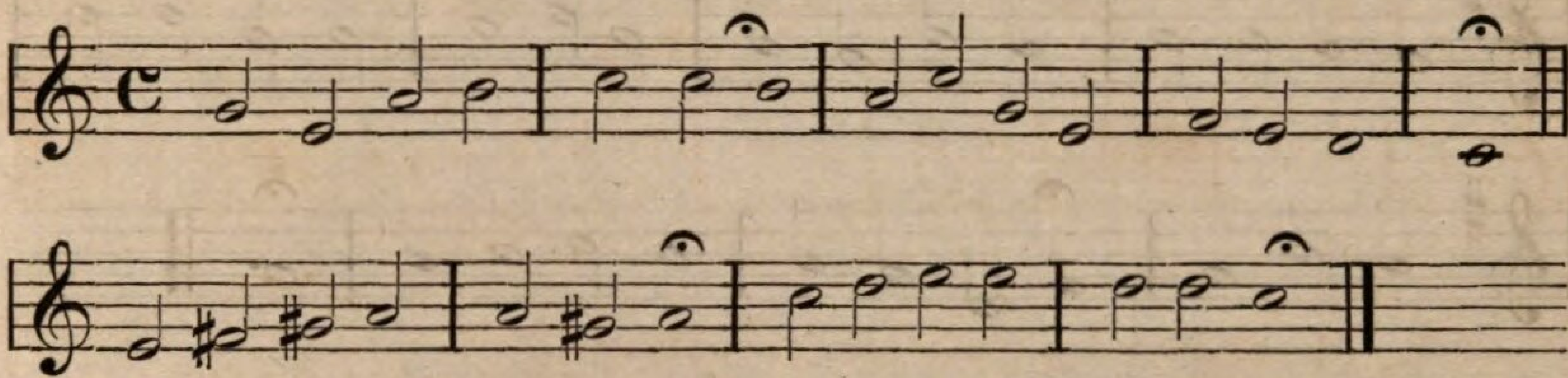


e) Jonische.

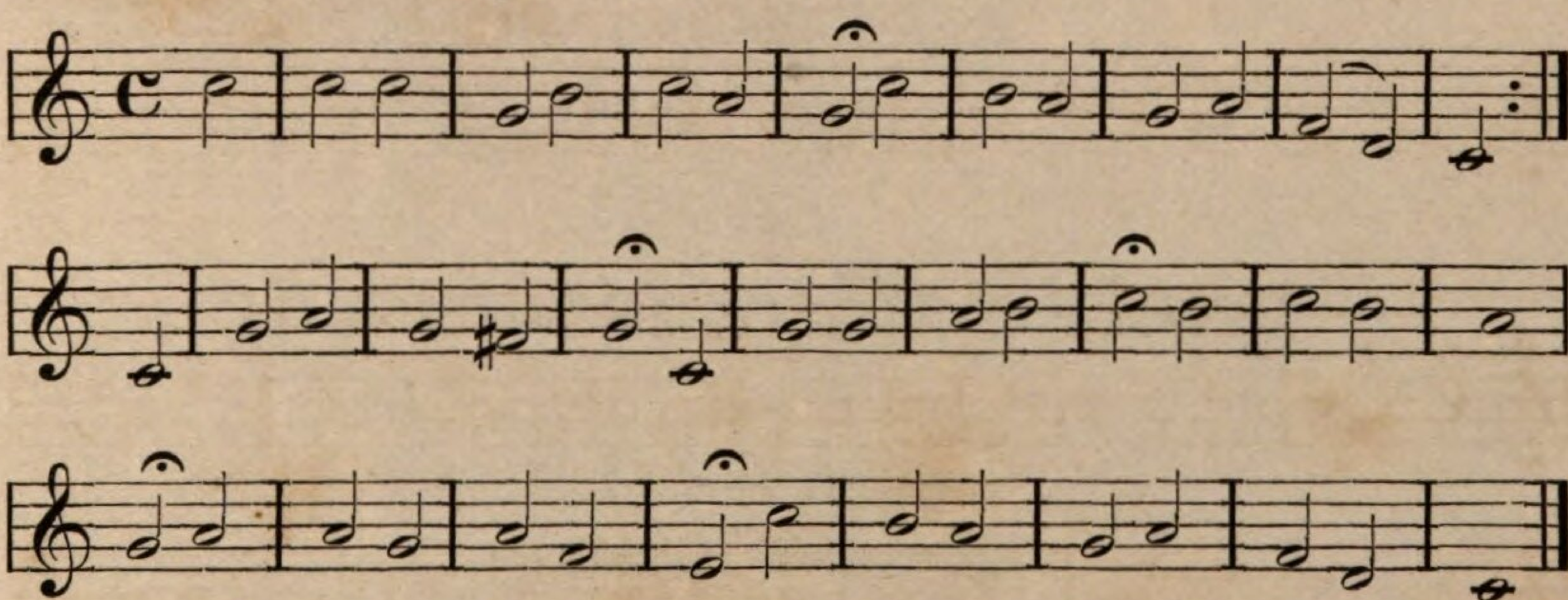
1. Valet will ich dir geben.



2. Jesus meine Zuversicht.



3. Ein feste Burg ist unser Gott.



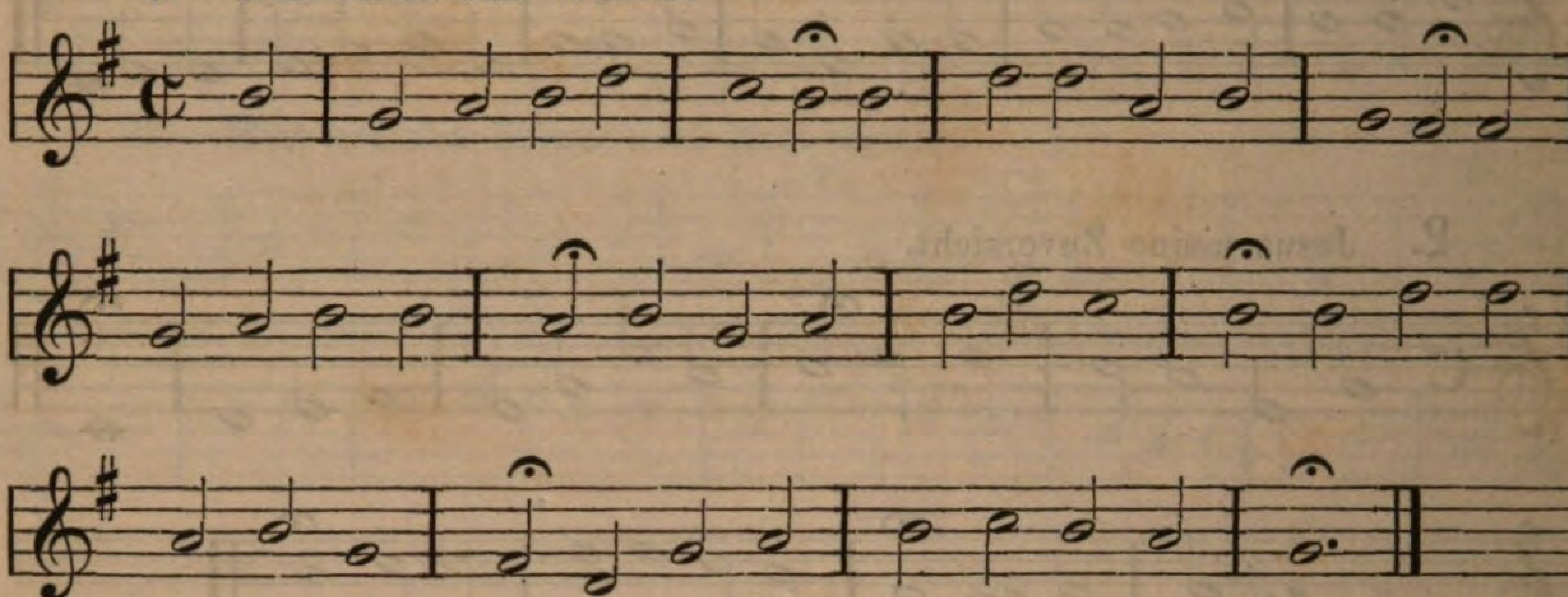
4. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.



5. Lobe den Herren!



6. Nun ruhen alle Wälder.



Wilhelm Gronau's Buchdruckerei in Berlin.

Johann Sebastian Bach

in seinen

Kirchen-Cantaten und Choral-Gesängen

Dargestellt

von

J. Th. Mosewius.

4. Geheftet. Preis 1 Thaler.

Johann Sebastian Bach's

Matthäus-Passion,

musikalisch-ästhetisch dargestellt

von

J. Th. Mosewius.

8. Geheftet. Preis 1⅓ Thaler.

Die

Aesthetik des Klavierspiels

von

Dr. Adolph Kullak.

Gr. 8. Geheftet. Preis 2⅙ Thaler.

Der

übermässige Dreiklang

von

C. F. Weitzmann.

4. Geheftet. Preis 20 Sgr.

Geschichte

des

Septimen-Akkordes

von

C. F. Weitzmann.

4. Geh. Preis 15 Sgr.

In demselben Verlage sind erschienen:

G. E. Lessing.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Adolf Stahr.

Vermehrte und verbesserte Volks-Ausgabe.

Dritte Auflage. 2 Bände.

Preis 2 Thlr. geheftet, 2⅓ Thlr. gebunden.

Bilder aus dem Alterthume.

Von

Adolf Stahr.

I. Tiberius. II. Cleopatra. III. Römische Kaiserfrauen.

Gr. 8. Geh. Preis 2 Thlr. für den Band.

Jeder Band ist einzeln käuflich.

Dante's göttliche Komödie.

Metrische Uebersetzung mit Erläuterungen, Abhandlungen und Register.

Von

August Kopisch.

Zweite Ausgabe. Mit Dante's Bildniss.

Eleg. geh. 1½ Thlr. geb. 1⅝ Thlr.

Lessing's Nathan der Weise.

Von

David Friedrich Strauss.

Eleg. geh. 15 Sgr.

Goethe's Frauengestalten.

Von

Adolf Stahr.

I. 1865. Elegant geheftet Preis 1¼ Thlr.

Inhalt: I. Göthe's Muse. II. Werther's Lotte. III. A. von Walldorf. IV. Dorothea. V. Gretchen. VI. Helena. VII. Iphigenia. VIII. Leonore von Este. IX. Eugenie. X. Friederike von Sesenheim. XI. Maximiliane Laroche. XII. Lili.

Wilhelm Gronau's Buchdruckerei in Berlin.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Reißmann, August,

Lehrbuch der musikalischen Komposition

Bd.: 1

Berlin 1866

Mus.th. 2776-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599300-3